البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد :

الصورة والاستعارة

العدد
الرابع عشر
خريف / شتاء
2019

البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي - مجلة فصلية علمية محكمة
عنوان المراسلة: صندوق البريد رقم 89، البريد المركزي، الرباط المدينة، المغرب.
البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com
أو adnanimohammed@gmail.com
الهاتف: 00212 6 65 65 12 35
الملف الصحافي: 6/014
رقم الإيداع القانوني: 2014PE0036
ردمد: 2351-8790
الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي
المطبعة: ربا نت - الرباط
التوزيع: سبريس

قواعد النشر في المجلة

تنشر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» جميع الدراسات والمقالات الأصلية والمترجمة من أي لغة أخرى في مجال اختصاصها، المراعية لأدبيات البحث العلمي.

وتيسيرا لعمل هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة، ولإعطاء المساهمة حظا أوفر في النشر، يرجى الالتزام بالأدبيات الآتية:

- ترسل المساهمات على البريد الإلكتروني للمجلة elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com، مكتوبة بالوورد، بحجم 14، وبخط Simplified Arabic في المتن.
- توضع الإحالات في أسفل كل صفحة، مع الاقتصار على اسم المؤلِّف، والمؤلَّف، والصفحة فقط. وتُثبت المصادر والمراجع والدوريات باللغة العربية أو الأجنبية في آخر المساهمة (اسم المؤلِّف، اسم المؤلَّف، دار النشر، سنة النشر، ورقم الطبعة). وإذا كان مقالا من مجلة، يوضَع بين مزدوجتين، ويُذكر العدد أو المجلد والسنة. ويُراعى في إعداد كل ذلك الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.
- يُؤْمَل ألا يتجاوز عدد الكلمات 5000 كلمة.
- يُرفَق النص المترجَم من أي لغة بالنسخة الأصلية له، مع ضرورة التوثيق.
- يُبَلَّغُ أصحاب المساهمات بتسلم مساهماتهم العلمية فور التوصل بها، وتحال على هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة للبث فيها على نحو سري. ويُبلغ أصحاب المساهمات المجازة بذلك.
- تَطلب هيئة التحرير، في إطار التعاون العلمي، إجراء التعديلات الضرورية عند الاقتضاء. اختزالا أو توسيعا أو تصويبا.
- لا تعاد المساهمات لأصحابها، سواء تلك المقبولة للنشر، أو التي لم تُقبل.

المرجو أن يلتزم الباحثون بهذه القواعد تيسيرا لعمل هيئة التحرير واللجنة الاستشارية

المحتويات

كلمة العدد

على الرغم من إكراهات العمل ومتطلبات البحث العلمي، وما يقتضيه تهييء المجلة من جهد ودقة، بما يليق بهيئة تحريرها وهيئتها العلمية وكل المنتسبين إليها: كتابة وقراءة، فإن صدور المجلة بشكل «منتظم» يبقى من المسلمات التي تحرص الهيئة على عدم تجاوزها مهما كانت الظروف، احتراما لتعاقد معرفي وأخلاقي مع منتسبيها.

في هذا السياق تُخْرِجُ هيئة التحرير العدد الرابع عشر بملف علمي يتناول موضوعا مهما جدا، يتعلق بالصورة والاستعارة، دون أن توجه هيئة التحرير الباحثين إلى الكتابة وفق تصور معين، أو هدف محدد، بل تركت لهم -كعادتها- المجال مفتوحا ليُغنوا الملف بما يروه ملائما. لا شروط مسبقة إلا الشرط العلمي.

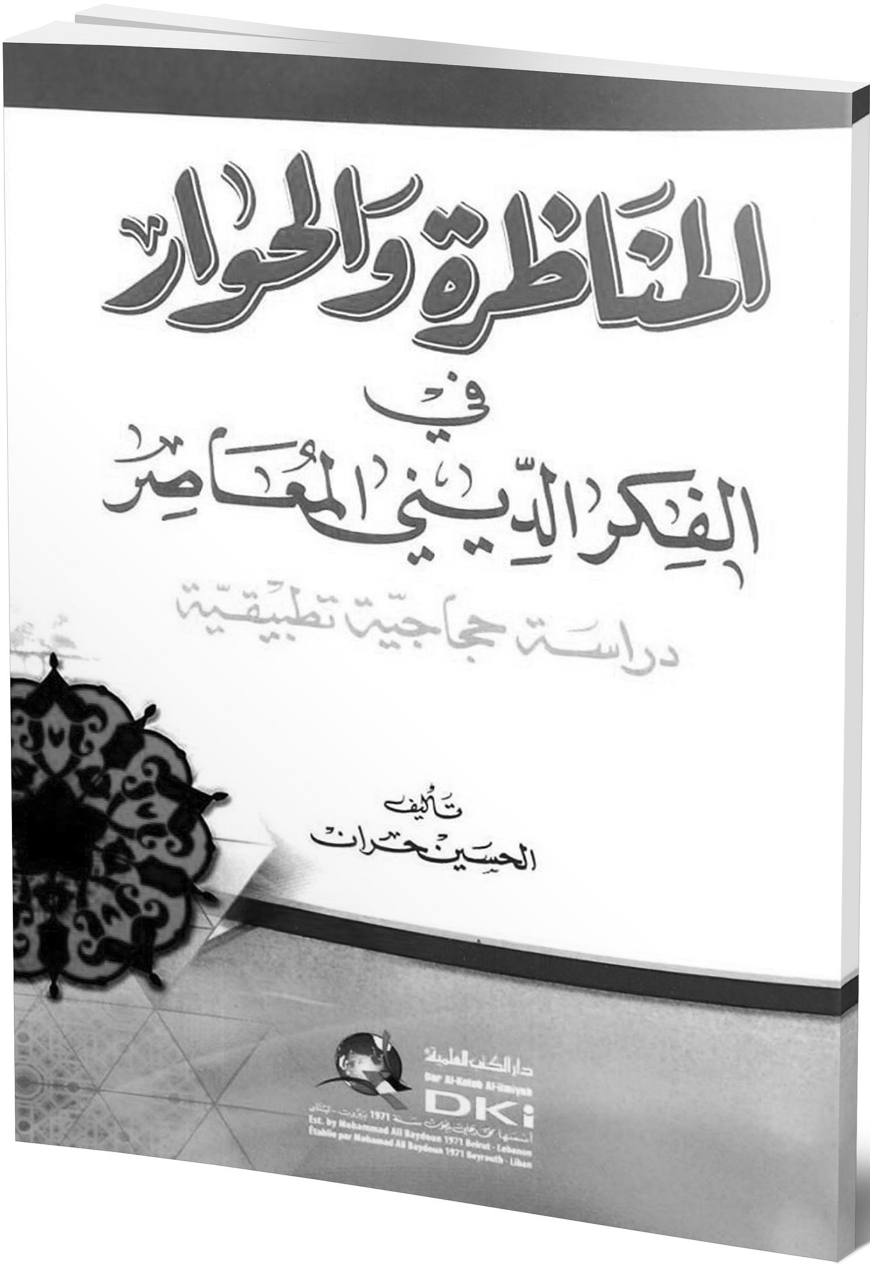
ولأن للحرية ثمارها الدانية قبل القاصية، كان من نصيب هذا العدد ثماني مساهمات مباشرة، تتجه رأس إلى الموضوع، سواء في الملف أو في «مفاهيم وقضايا بلاغية»، إضافة إلى مساهمات أخرى تنتسب إليه بمقدار.

فقد كتب الأساتذة: آسية أغوتان، حسن المودن، شعيب يحيى، عبد العزيز الحويدق، عبد الكريم الرحيوي، محمد مشبال، محمد الولي، ياسين معنان عن الاستعارة والصورة، محيطين بمختلف قضاياهما، ببصيرة وتبصر.

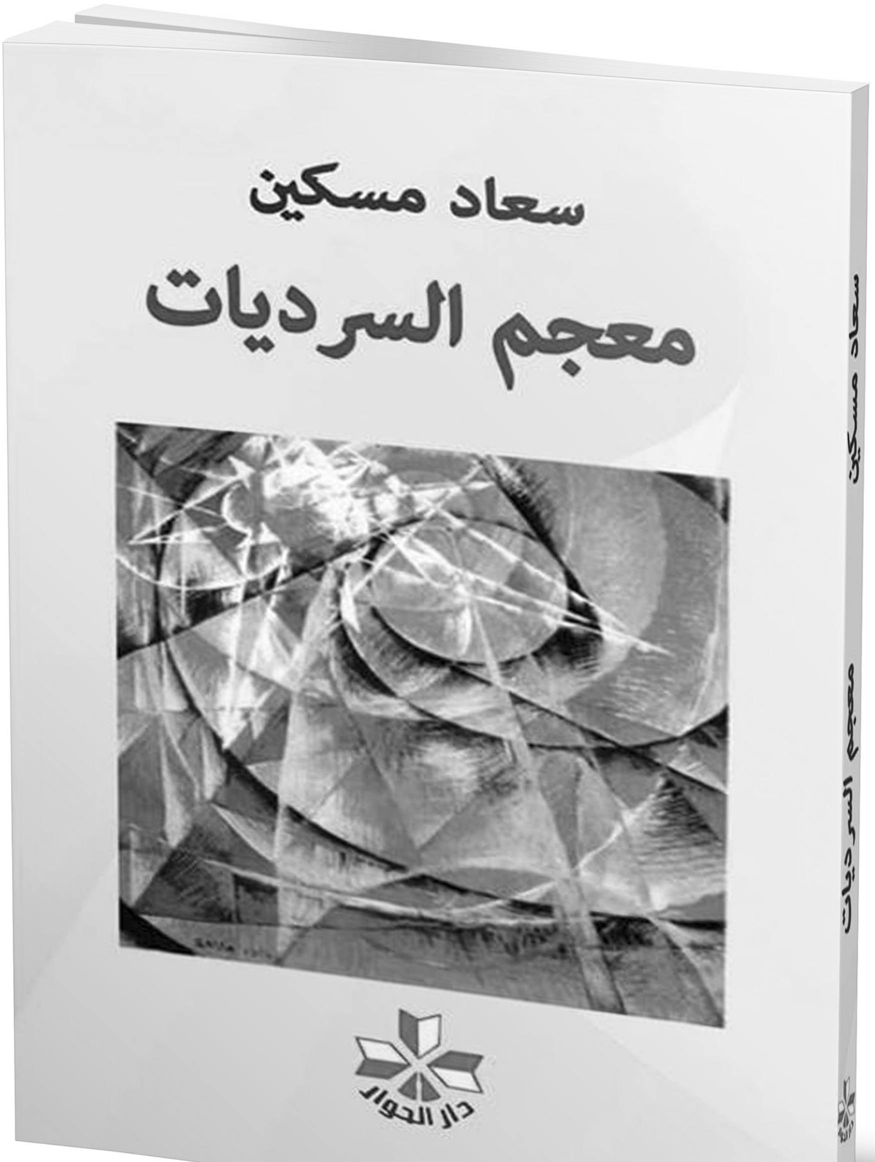
وكتب أساتذة آخرون، منهم: إبراهيم أمغار، إبراهيم الكرمالي، البشير العوني، البشير النحلي، صباح الدبي، طارق غرماوي، رابح بن خوية، الشرقي نصراوي، عز الدين المعتصم، ميلود عرنيبة عن موضوعات مختلفة، تتصل بالسرد والبلاغة والسيميائيات وتحليل الخطاب وقضاياه.

وإذ تقدم هيئة التحرير هذا العدد لقراء المجلة، راجية أن يكون مفيدا لهم وممتعا في الآن نفسه، تود -بالمناسبة- شكر كل من ساهم فيه بمختلف محاوره، سواء الذين بعثوا مساهماتهم، أو الذين كاتبتهم هيئة التحرير.

هيئة التحرير


المناظرة والحوار
في
الفكر الديني المعاصر
دراسة حجاجية تطبيقية
تأليف
الحسين حمران
دار الكتب العلمية
Dar Al-Kotob Al-ilmiyah
DKi
Est. by Mohammad Ali Baydoun 1971 Beirut - Lebanon
Établie par Mohamad Ali Baydoun 1971 Beyrouth - Liban

دراسات وأبحاث


سعاد مسكين
معجم السرديات
دار الحوار
سعاد مسكين
معجم السرديات

المكون الاستدلالي في تحليل الخطاب الأدبي

إبراهيم أمغار(*)

في العلاقة بين الاستدلال وتحليل الخطاب

ارتبط تحليل الخطاب الأدبي منذ أزمنة سحيقة بالاستدلال؛ ويمكن أن نرجع أصوله إلى المراحل الأولى للاهتمام بالبلاغة، منذ أن عرفها أرسطو بأنها «الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان»[1]؛ وما كان لهذا الارتباط أن يتقوى لولا أن البلاغة نشأت، في أصلها، في أحضان الخطابة وما تتميز به من مراعاة للمقام والمتخاطبين ومحاولة التأثير عليهم بأساليب لغوية وتقنيات استدلالية تدفعهم إلى الاقتناع بكلام الخطيب.

وقد اعتنى العرب القدماء بالمكون الاستدلالي عناية تشهد بها العديد من الأدلة والشواهد؛ ذلك أنهم رغم توجههم إلى البحث في الجوانب الجمالية للكلام، أو ما يطلق عليه رومان ياكوبسون «الوظيفة الشعرية»، إلا أن الكلام (أو الخطاب على الأصح) لا يضطلع بمهمة الإمتاع فحسب، بل يسعى كذلك إلى الإقناع، ويوظف لإدراك هذه الغاية كل الإمكانات الاستدلالية والتأثيرية. ولو عدنا إلى مصنفات البلاغة العربية القديمة، مثلا، لوجدناها تبحث أساسا في العناصر الجمالية والأدبية التي يكتنز بها كتاب الله الكريم، أو قصائد الشعراء أو خطب الوعاظ والأمراء والعلماء والسلاطين، ولكننا لو أخذنا على سبيل المثال لا الحصر كتاب «البديع» لابن المعتز، لوجدناه يحصر هذه العناصر التي يعدها بديعا في خمسة هي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامي.

ورغم أننا نذهب إلى أن الاستدلال حاضر في جميع الأبواب التي أشار إليها ابن المعتز، إلا أن إشارته إلى العنصر الخامس الذي نسبه إلى الجاحظ، وإن لم يضع له تعريفا، تثبت انتباه البلاغيين العرب، منذ بداية عصر التدوين، إلى أهمية الاستدلال في تحليل الخطاب الأدبي، مما دفعه إلى اعتباره عنصرا بديعيا، يوازي غيره من محسنات الكلام؛ وذلك أن «المذهب الكلامي» كما

---

*. باحث، كلية الآداب، فاس.

1. محمد العمري، «المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي»، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع5، خريف- شتاء، 1991م، ص8.

يفهم من كتابه، يراد به استعمال أساليب الفلاسفة والمتكلمين في الجدل والاحتجاج[1]؛ وقد عرفه الخطيب القزويني بقوله: «وهو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريق أهل الكلام»[2]. وفائدة هذا المذهب كما تشير إلى ذلك الشواهد التي يحتج بها البلاغيون، ترجع إلى اعتماد الجدل والمناظرة للإقناع والاحتجاج.

وواضح أن تعريف القزويني لعلم البديع يزكي ما نحاول إثباته من أن الاستدلال مكون أساس حتى في الاستعمالات التي يقصد بها التحسين أساسا؛ إذ ترتكز كذلك على عناصر مقامية تداولية، تقتضي من المتلقي ممارسة عمليات استدلالية للوصول إلى الدلالة المقصودة، غير أن المكون الاستدلالي ليس له الحضور ذاته في جميع هذه المحسنات؛ فهو أكثر قوة وغنى في المحسنات البيانية لشدة تعلقها بالمقومات التداولية (المقامية والتخاطبية) ولوضوح علاقاتها الاستدلالية، مما جعل العديد من الباحثين الغربيين والعرب ينتبهون إليها، بينما تتفاوت المحسنات البديعية من حيث القوة الاستدلالية تفاوتا شديدا، حيث يتجلى قويا وصريحا في القصد إلى الإقناع والتأثير واستثمار عمليات استدلالية يمكن الكشف عنها في بعض المحسنات، كمحسنات التقابل (مثل: الطباق، والمقابلة، والأسلوب الحكيم)، بينما يختفي وراء حجب كثيفة يحتاج الباحث في رفعها إلى التمعن والتنقيب في الأمثلة والشواهد النثرية والشعرية، عندما يتعلق الأمر بدراسة محسنات بديعية أخرى.

مفهوم الاستدلال الخطابي

الاستدلال الخطابي المقصود في هذا المقال، لا ينحصر في الاستدلال المنطقي الصوري البرهاني القياسي التام الذي نادرا ما يتم توظيفه في الخطاب الإنساني الطبيعي، بل يتجاوزه ليشمل الاستدلال بمعناه العام والواسع الذي هو «استنتاج قضية من قضية واحدة أو عدة قضايا»[3]، وهو الاستدلال الطبيعي الحاضر باستمرار في كل نشاط لغوي أو غير لغوي من الأنشطة التي يمارسها الفرد مهما كان حجم ذلك النشاط؛ يقول طه عبد الرحمن: «إن الاستدلال لا يخلو منه أي طور من أطوار المعرفة، كائنا ما كان، حتى ولو كان مجرد المشاهدة الخارجية، نظرا لدخول الحكم عليها، ولا دخول للحكم في شيء إلا مع وجود الاستدلال»[4].

ويقوم هذا الاستدلال الذي ينجزه المستدِل بدور اللحمة التي تربط بين جمل الخطاب ومكوناته؛ ويتم توفير هذا المطلب عن طريق المعلومات الضمنية التي لا يقررها الخطاب مباشرة،

1. ابن المعتز، كتاب البديع، ص53.
2. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص341.
3. مهدي فضل الله، مدخل إلى علم المنطق: المنطق التقليدي، ص117.
4. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص73.

وإنما يولدها القارئ عن طريق الاستدلال. والمعاني الاستدلالية الضمنية التي يسمح بها الخطاب للربط بين جمله ومضامينه عديدة ومتنوعة، ولذا يصبح من المشروع الحديث عن مسارات متعددة يسلكها المخاطب للاستدلال على معاني الخطاب الحقيقية؛ لأنها معان استلزامية، بعضها يستدعي البعض الآخر إلى ما لا نهاية.

ومن الشواهد الدالة على دور المكون الاستدلالي في تحليل الخطاب، ما قاله شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني؛ عند الحديث عن التطبيق والاستعارة: «أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل؛ والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتُسْتفتى فيه الأفهام والأذهان»[1]. كما قال في معرض حديثه عن تأثير التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني: «(...) فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم (...) وأهز للعطف، وإن كان ذمًّا كان مسه أوجع، وميسمه ألذع، ووقعه أشد، وحدُّه أحدّ، وإن كان حجاجا كان برهانه أنور، وسلطانه أقهر، ولسانه ألدّ (...)»[2]. وقال في فضيلة الفكر في شعر البحتري: «وهل شيء أحلى من الفكرة إذا استمرت وصادفت نهجا مستقيما، ومذهبا قويما، وطريقة تنقاد، وتبيَّنْتَ لها الغاية فيما ترتاد؟ فقد قيل: «قرة العين وسعة الصدر ورَوْحُ القلب وطيب النفس من أربعة أمور: الاستبانة للحجة، والأنس بالأحبة، والثقة بالعدَّة، والمعاينة للغاية»»[3].

ومن يراجع كتاب «مفتاح العلوم» للسكاكي (626هـ)، يكتشف اعتباره لعلم الاستدلال علما لخواص تركيب الكلام، وقد استند إلى ذلك في إيلائه مكانة خاصة توازي علوم الأدب الأخرى التي فصل فيها من نحو وصرف ولغة وبلاغة؛ غير أنه يجدر بنا التنبيه هنا إلى أنه يقصر الاستدلال على البراهين المنطقية الصورية التي نادرا ما يستعملها الخطاب الإنساني الطبيعي، وتضيق من مجاله الواسع الذي يمكن ملاحظته لدى البلاغيين الذين سبقوه أو الذين أتوا من بعده ونهجوا نهج الجرجاني في الربط بين البلاغة والاستدلال.

لقد انتبه القدماء كذلك إلى كثرة الحالات التي يخرج فيها مستعملو اللغة بملفوظاتهم عن أغراضها الحقيقية الاصطلاحية المباشرة، إلى معان ضمنية استدلالية جعلت ابن جني قديما يذهب إلى أن «أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة»[4]. ونحا نحوه عبد القاهر الجرجاني فذهب إلى أن «كل لفظ نُقِلَ عن موضعه فهو «مجاز»»[5]. ويقول في تقرير عملية الاستدلال في الانتقال من معان أولى مباشرة إلى معان ثانية مضمرة: «فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ،

1. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص20.
2. نفسه، ص102.
3. نفسه، ص135.
4. ابن جني، الخصائص، ج2، ص447.
5. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك»[1]. ثم يقرر هذه الظاهرة بوضوح قائلا: «وإذ قد عرفت هذه الجملة، فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: «المعنى» و«معنى المعنى»، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و«بمعنى المعنى»، أن تعقل من اللفظ معنىً، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[2]. ومؤدى هذا كله أن يكون الكلام سلوكا ونشاطا جادا وهادفا، لا عملا مجانيا لا قيمة له، ولذلك كان من اللازم أن يكون محكوما بقواعد استدلالية يفترض بالمتكلم والمخاطب معرفتها واحترامها، وهي التي تضمن نجاح عملية التخاطب بينهما؛ كما أن العلاقة التخاطبية «ليست مجرد الدخول في علاقة مع الغير، وإنما هي الدخول معه فيها على مقتضى الادعاء والاعتراض، بمعنى أن الذي يحدد الخطاب إنما هو «العلاقة الاستدلالية»»[3].

إن القدرات الموظفة في تحليل الخطاب ذات طبيعة استدلالية، وهي أعم وأشمل من المنطق الصوري النادر في الخطاب الطبيعي، بل يكاد يكون مقصورا على اللغات الصناعية الصورية، ويلائم فعلا مجالات الرياضيات والفيزياء وما يسمى إجمالا بالعلوم الحقة، ولكن لا ينبغي حصر هذا الاستعداد في تلك المجالات العلمية المحددة، وإنما يجب توسيع مدلول المصطلح ليشمل الاستدلال بمعناه العام والواسع؛ كما عرفناه آنفا؛ وهو الاستدلال الذي توظف فيه آليات المنطق الطبيعي بمختلف أنواعها، أكانت برهانية صارمة أم حجاجية لينة. ولأن النص الأدبي جزء لا يتجزأ من الخطاب الطبيعي كان حضور هذه الآليات فيه طبيعيا، وهي وإن كانت لا تصل إلى درجة الضبط العلمي الدقيق، فإن لها ضوابط وقوانين تتسم بثبات نسبي وقابلة للمراجعة والتطوير. وكما قال طه عبد الرحمن ف «إن الاستدلال لا يخلو منه أي طور من أطوار المعرفة كائنا ما كان، حتى لو كان مجرد المشاهدة الخارجية، نظرا لدخول الحكم عليها، ولا دخول للحكم في شيء إلا مع وجود الاستدلال»[4]. ومقتضى ذلك أن الاستدلال الطبيعي حاضر باستمرار في كل نشاط لغوي أو غير لغوي من الأنشطة التي يمارسها الفرد مهما كان حجم النشاط ونوعه، وكما يؤكد أزوالد ديكرو Oswald Ducrot فإن «الاستعمال الإقناعي للغة، ليس شيئا مضافا إلى اللغة، بل إنه موجود في نظامها الداخلي»[5].

ولأن الخطاب الأدبي مخالف في بنائه الاستدلالي للأنساق الصناعية الصورية، فإنه لا يصرح بكل مقدماته الاستدلالية، مما يتطلب من الناقد أو محلل الخطاب مجهودا أكبر في الكشف عن

1. نفسه، ص262.
2. نفسه، ص263.
3. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص226.
4. نفسه، ص73.
5. Oswald Ducrot, Dire et ne pas dire: Principes de sémantique linguistique, p.227.

خصائصه الاستدلالية التي تتحدد شيئا فشيئا مع تطور الخطاب؛ «إنها موضوعات «رخوة»، في مقابل موضوعات المنطق الرياضي «الصلبة»»[1]. كما أن من السمات الأساسية التي يجب أخذها بعين الاعتبار في الاستدلال ذي الطبيعة الخطابية، والتي يتميز بها عن الاستدلال البرهاني، سمة «القصدية»؛ لأن معنى ملفوظ ما، في سياق تواصلي معين، لا يمكن وصفه دون الإحالة على بعض قصود التلفظ. وحسب هذا التصور، فمن المستحيل عزل أي جزء كيفما كان من المعنى لم يسبق تعيينه بواسطة الوظيفة التلفظية؛ وذلك لأن عملية القول le dire، كما يقول ديكرو، مسجلة في المقول le dit[2].

ولما كانت النصوص الأدبية بطبعها خطابات طبيعية، فلا يفيدنا في تحليلها تقليد أهل البرهان في صنع استدلالات صورية، لا هي ارتقت بها إلى درجة اليقين الرياضي، ولا هي هدتها سبل التوجيه العملي. ولا يتحقق هذا حسب طه عبد الرحمن إلا بانتهاج مسالك الحجاج، لأنها وحدها الكفيلة، بنظره، في إطار مجال التداول ومقتضياته التفاعلية بتحصيل الإقناع والدفع إلى العمل[3]؛ فالآليات الاستدلالية التي ينطوي عليها الخطاب الطبيعي العادي ليست إلا تقنيات حجاجية وجدلية. وميزة كل قول حجاجي أنه يزاوج بين الصورة والمضمون لتحصيل الإقناع، عكس البرهان الذي يستغني عن المحتوى، مما يؤكد أن البرهان آلية استدلالية فقيرة مقارنة بالحجاج[4].

وبرغم التقابلات التي وضعت قديما أو حديثا بين الدليل البرهاني والدليل الحجاجي، وتحديد مستويات التفاعل بين الدليلين، مما هو مبني على خلفيات تصورية مرتبطة بتقدم البحث العلمي أو تراجعه[5]، تبقى المرحلة الحجاجية، بنظر طه عبد الرحمن، أبدع وأعظم من المرحلة الاستنباطية ذات التقنين البرهاني الصارم؛ لأن المرحلة الحجاجية تعتمد أساليب قياسية أو تشبيهية أو تمثيلية أو شاهدية، حتى إنه يجوز القول عنده بأن منطق اكتشاف الحقائق العلمية هو منطق التمثيل والاستعارة. أما المنطق البرهاني فلا يلجأ إليه العالم إلا بعد الانتهاء من كشوفاته، وطلبا لإثبات الحقائق التي توصَّل إليها[6].

الكفاية المنهجية للاستدلال الخطابي

وأما فائدة الاستدلال الخطابي المنهجية في تحليل الخطاب الأدبي، فتتجلى في توظيفه لإدراك العناصر الآتية:

1. Ibid, p.121.
2. Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives, p.8-9.

3. طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص66.
4. طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، ص66.
5. ينظر تفصيل ذلك في: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص61.
6. تجديد المنهج في تقويم التراث، ص55.

1. البنائية

تعد «الاستدلالية» عنصرا رئيسا من عناصر بناء النص؛ فهي ما يؤسس اقتران عناصر النص ككل بنيوي. وقد تكون الاستدلالية إما من النوع «التدرجي»؛ حين يتم الانتقال من المقدمة إلى النتيجة؛ أو من النوع «التقهقري»؛ حين يتم الانتقال من النتيجة إلى المقدمات. كما قد يكون شكل الاستدلالية إما «إظهاريا» يصرح بالدلالة وبالعلاقات بين عناصر الاستدلال، أو «إضماريا» يضمر الدلالة والعلاقات بين عناصر الاستدلال[1]. وهكذا، يصير من المهم عند تحليل النص الأدبي، البحث في الكيفية التي يبني بها خطاب النص «علاقاته» و«اقترانه» و«استدلاليته» وأن يوجه إلى فهم وضع موضوعاته وإلى إدراك تسلسلها وبنائها، حتى يضمن اقتراب فهمه من مقصدية النص، وينمي لديه القدرة الاستدلالية على بنائه بناء متماسكا.

وبما أن تحليل النص الأدبي، يبنى في شكل مراحل منهجية متراتبة، فإنه لذلك بطبيعته استدلالي البناء؛ إذ ينطلق الناقد من وضع فرضيات لقراءة النص، وهي بمثابة مقدمات استدلالية تقوم على اعتبارات وقرائن، وتسير في خط برنامج مرسوم للتأكد من مدى صحتها. ولهذا فإن البنائية صفة استدلالية أساسا؛ لأنها تؤدي مهمتين مترابطتين ومتكاملتين: التنبؤ والتفسير. وكلتا المهمتين لها وجهان: وجه استدلالي يكمن في استقراء مؤشرات النص المساعدة على التحليل والقراءة التأويلية السليمة والقريبة إلى المقصدية، ووجه تجريبي يتمثل في اختبار صحة القراءة والتحقق من تلاحم مستويات التحليل.

2. الاتساق

يتمثل الاتساق في قيام الاستدلال الحجاجي بدور اللحمة التي تربط بين جمل النص وفقراته بغرض توفير مطلب الاتساق الداخلي له، وخاصة على مستوى فهم دور الروابط في بناء النص. ويتم توفير هذا المطلب عن طريق المعلومات الضمنية التي لا يقررها الخطاب مباشرة وإنما يولدها القارئ عن طريق استثمار ذكائه الاستدلالي؛ «إذ لا يمكن توفير الاتساق النصي إلا من خلال إعادة بناء عدد من المعاني الضمنية»[2]. وهو يقوم بذلك مهتديا بعدة مؤشرات من بينها موضوع الخطاب والنظام العادي للعالم من حوله بتشغيل كفايته الموسوعية compétence encyclopédique؛ وتضم كل المعلومات والاعتقادات وطرق تمثل العالم المرجعي وكيفيات تأويله وتقويمه؛ أي كل ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ «مسلمات الاعتقاد» أو «الزاد المعرفي» أو «المعلومات القبلية» أو «المسلمات الصامتة» أو «نظام المعرفة الأساس» وغيرها من المصطلحات المتداولة لدى الباحثين في

1. طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص35-36.
2. Orecchioni Kerbrat, Catherine: L'implicite,p169.

مجال الإدراك والعلوم المعرفية[1]. وتتميز هذه الكفاية بتفاوت درجاتها وتباين أنواعها ومكوناتها من متكلم إلى آخر، وخاصة كلما ابتعدت المسافة بين المتكلمين عمرا وثقافة وجنسا وانتماءً اجتماعيا ومستوى معرفيا... ولكنها تتدخل بكل تأكيد إلى جانب الكفايات اللغوية والأدائية والمنهجية في عمليتي إنشاء الأقوال وفهمها وتأويلها[2].

ورغم ذلك تظل هذه المعاني الاستدلالية احتمالية تداولية قابلة للإلغاء بدرجة أو أخرى متى أريد توجيه ذلك الخطاب وجهة استدلالية مخالفة، بيد أن هذه المعاني الاستدلالية الضمنية التي يسمح بها الخطاب للربط بين جمله وفقراته تتميز بالتعدد والتنوع؛ لأنها استلزامية، يستدعي بعضها البعض الآخر إلى ما لا نهاية؛ ولذا، يصبح من المشروع استحضارها بمقدار ما تسهم به في ضمان اتساق النص وحسن فهمه والقدرة على تأويله. وإذا كانت الدراسات اللغوية التداولية المعاصرة تكثر الحديث عن ظاهرة «الاستلزام التخاطبي» l'implicature conversationnelle، فإن توظيف هذا المفهوم في التحليل النصي يظل بعيدا عن المأمول، خاصة وأن طريقة توظيفه لا تعدو استنساخا للدرس البلاغي القديم حول الخروج عن مقتضى الظاهر والانتقال من الأغراض اللغوية (أي: الأفعال التكلمية) المباشرة الصريحة إلى أغراض متولدة عنها، بينما يسكت تحليل الخطاب، عن طريقة هذا الاستدلال وقواعده وفوائده التواصلية وقيمته الحجاجية ووظيفته الدلالية في الربط بين أجزاء الخطاب. وما استغناء كثير من النقاد عن توضيح حجاجية الروابط والعوامل واكتفائهم بدورها العلائقي بين الجمل عند دراسة مفهوم «الاتساق» مثلا، إلا دليل آخر يزكي ضرورة تطعيم مناهج تحليل الخطاب بجرعة أقوى من الدرس الاستدلالي لتحقيق الكفاية المنهجية المطلوبة وتنمية القدرات الاستدلالية لدى الجميع، نقادا وقراء، انطلاقا من اعتبار النص الأدبي مجالا تتحرك فيه هذه الكفايات كلها وتستدعيها وتنميها.

3. السُّلَّمية

«السُّلَّمِيّة» مبدأ مركوز في استعمالات اللسان الطبيعي يتجلى في عدة جوانب من اللغة[3]؛ وتعني، حسب ديكرو، الخاصية الملتصقة بالظواهر اللغوية التي تنهض على مبدإ التدرج gradation وتسمح بالتموضع على محور متدرج وموجه، وله مستوى (نقطة أو مجال بلغة الرياضيات) محدد بسياق جُمَليّ أوباعتبارات تداولية، في بعض الاستعمالات، مع أخذ التمثلات المشتركة بين المتخاطبين بعين الاعتبار[4].

1. Ibid, p.162.

2. إدريس سرحان، «التأويل الدلالي-التداولي للملفوظات»، ضمن كتاب: التداوليات: علم استعمال اللغة، ص178.

3. اللسان والميزان، ص281.

4. Martine Bracops, Introduction à la pragmatique, p.208. Réné Rivara, Pragmatique et énonciation: études linguistiques, p.28.

ولا تقتصر السلمية على الأقوال دون التأثير في الألفاظ المفردة، سواء منها ما كان مستقلا بمعنى في ذاته كالأسماء والأفعال والصفات، أو ما كان محتاجا إلى غيره، كالحروف؛ والمقصود بالسلميةهو ذلك الترتيب الذي يفترض وجود سلَّم للألفاظ الدالة على المقادير، أكانت كمية أو كيفية؛ إذ يكون كل قول متضمن لأحدها مستلزما لتراتبية صريحة أو ضمنية من الأدنى إلى الأعلى أو العكس، أو من الأقوى إلى الأضعف أو العكس، بحسب قصد المتكلم ووفق قواعد التخاطب المشتركة بين المتخاطبين. وبهذا المعنى يتحول الخطاب الأدبي، أيا يكن نوعه، إلى خطاب استدلالي حجاجي بالضرورة؛ لأنه لا يخلو من «إنجاز متواليات من الأقوال بعضها بمثابة الحجج اللغوية وبعضها هو بمثابة النتائج التي تستنتج منها»[1].

وقد صار لزاما إدماج مفهوم «السلمية» ضمن المفاهيم الموظفة في تحليل النصوص الأدبية، لاسيما وأنه يكاد يكون ملازما لبعض البنى التركيبية كأساليب التعجب والمدح والذم وصيغ التفضيل. وقد ظهرت أهميته النظرية والتطبيقية من خلال دراسات كثيرة وظفت أساسا مفهوم «السلم الحجاجي» في تحليل أعمال أدبية مختلفة من حيث نوعها الأدبي ومن حيث درجة قوتها الحجاجية[2].

وتكمن أهمية هذا التحليل السلمي في مساهمته في بناء الكفاية المنهجية في إسهامه في خلق فكر مراتبي وإدراك بوجود علاقات ومناسبات بين الألفاظ والأقوال المتدرجة، وبذلك يتعرف المحلل على أسرار الاقتران بين الجمل والعبارات، والأدوار الدلالية والتداولية للأدوات اللغوية في الربط بين أجزاء الكلام وإنشاء النصوص وتأويلها، على أساس القوة والضعف اعتبارا لطابع التدرج في السلم وتوجيهه الاستدلالي الحجاجي.

ويساعد التحليل السلمي أيضا على اكتشاف المضمرات التي يقتضيها الخطاب والتي لا تظهر في التحليل اللساني العادي، ليس فقط على مستوى المواقف الحجاجية المعبر عنها في النصوص المدروسة، بل أساسا من خلال العلاقات الحجاجية القائمة بين الجمل والأقوال، وبناء على طبيعة الروابط الخطابية الموظفة في الربط، ومن خلال وظيفة المقول التأثيرية والإقناعية.

نماذج من الاستدلال الخطابي

سواء، إذن، أردنا أم لم نرد، فإن معظم الاستدلالات يجري إنجازها بواسطة لسان طبيعي.

1. أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص16.
2. نحيل هنا للتدليل على أهمية مفهوم السلمية، أساسا، على التحليلات التطبيقية التي افتتح بها أبو بكر العزاوي هذا النوع من الدراسات قبل أن يلحق به آخرون؛ وشملت تحليلاته نصوصا من القرآن والشعر والنثر، وطور فيها نظرية السلالم الحجاجية التي أبدعها اللساني الفرنسي ديكرو مع زميله جان كلود أنسكومبر Jean-Claude Anscombre ثم طورها مع تلميذته ماريون كاريل Marion Carel.

وموازاة مع ذلك فإن معظم استعمالات اللسان الطبيعي توظف نوعا من أنواع الاستدلال؛ ومن هنا تتجلى أهمية معرفة أدوات الاستدلال الخطابي. أما عن «نوع» الاستدلالات التي يجب استحضارها في أثناء تحليل الخطاب، فلا ينبغي أن تقتصر على الاستلزام التخاطبي فقط؛ فهو وإن كان الأكثر ورودا في الخطاب الطبيعي والأكثر تعلقا بمجال الأدب، فإن ثمة أنماطا أخرى من الاستدلالات يحتمل ورودها داخل هذا الخطاب، ويجب التوعية بها حتى لا يفهم بأنها خاصة بالخطابات الصورية ومقصورة على النصوص العلمية دون سواها. فالقياسات المنطقية الصورية التامة مثلا نادرة جدا في أقوال الألسنة الطبيعية؛ إذ يكون من شأن صياغتها وفق قواعد هذه الأقيسة إضفاء صبغة من الغرابة عليها، «لذا لسنا في حاجة إلى التأكيد على أن هذه العمليات المنطقية التي توظفها الألسنة الطبيعية ليس لها سوى علاقة ضعيفة بالعمليات المنطقية الصورية»[1]. ولكن الأمر بخلاف ذلك عندما يتعلق الأمر بالقياسات الناقصة les syllogismes incomplets أي «المضمرات» enthymèmes[2]؛ إذ يجيء القياس وقد حذفت منه إما مقدمته الكبرى أو مقدمته الصغرى أو النتيجة، وقد يقع الحذف على المقدمة الكبرى والنتيجة معا أو على الصغرى والنتيجة معا[3]. وهذه القياسات متداولة بكثرة في الألسنة الطبيعية وفي المحاورات اليومية مما يتجاوز درسه دون شك حدود الدرس المنطقي الدقيق الضيق.

و«الضمير» هو الوحدة الحجاجية الأساسية في الخطابة حسب أرسطو؛ ويتمثل السبب في الإضمار في أن طول القياس التام تصعب متابعته بسبب طوله في الخطابات اليومية، ويكون أحيانا أخرى غير مقنع لأنه لا يستند إلى ما هو مقرٌّ به أو محتمل[4]. ويمكننا ملاحظة هذا النوع من القياس مثلا في قول أبي سعيد السيرافي لمتى بن يونس: «إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضيا وحكما لهم وعليهم، وما شهد لهم به قبلوه، وما أنكره رفضوه؟»[5].

ويبدو البعد الاستدلالي في هذه الجملة الشرطية من خلال حذف جزء من القياس هو المقدمة الصغرى:

---

1. L'implicite, p.170.

2. يعرف «القياس المضمر» أو «الضمير» عند المناطقة بأنه «ما حذفت منه إحدى أجزائه التي يتألف منها لوضوحها في الذهن وعدم الحاجة إليها أو لغاية التغليط. ويمكن تعريفه بأنه القياس الكامل في الذهن الناقص في التعبير الذي لا يلتزم بالصورة المنطقية للقياس»، مدخل إلى علم المنطق، ص214.

3. L'implicite, p.166-168.

4. هشام الريفي، «الحجاج عند أرسطو»، ضمن: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص166-167.

5. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص110.

– المقدمة الكبرى: المنطق من وضع رجل من يونان وفق لغتهم واصطلاحهم وما تعارفوا عليه...

– المقدمة الصغرى: المنطق خاص بيونان دون غيرها من الأمم.

– النتيجة: المنطق غير ملزم للترك والهند والفرس والعرب...

فالمقدمة الصغرى، وإن غابت على مستوى التصريح فحذفت وعد القياس من أجل ذلك ناقصا أي مضمرا، فقد تضمنتها الكبرى ودلت عليها. فالمضمر من أجل ذلك خفي جلي؛ وذلك هو المطلوب في المضمرات، فشرطها ألا تكون غامضة جدا ولا واضحة جدا، وإنما في منزلة بين المنزلتين. ويعد هذا النوع من القياس حجاجيا؛ لأنه يترك للمتلقي حرية نسبية في التأويل، فهو ظاهريا على الأقل حر في إتمام حلقات القياس الناقص، ولكنه في الحقيقة مقيد بضروريات المقدمة الكبرى التي ترسم له المسار الذي يجب أن يسلكه، وتدعوه إلى الانخراط في مسار الاستدلال ليتمم أجزاءه الناقصة انطلاقا مما هو مقدم له، فيكون بذلك منقادا انقيادا تاما إلى أن يتوصل بنفسه إلى النتيجة الممهد لها في المقدمة الكبرى.

ومن أمثلة القياس شبه الصوري الذي حذفت منه المقدمة الصغرى والنتيجة معا قول السارد في قصة «شغلانة» ليوسف إدريس: «وطبخت نفيسة، وشاعت رائحة «التقلية» في الحجرة وتسربت إلى أرجاء البيت، وشمشم الجيران، وابتسم بعضهم، وتحسر آخرون وهم واجمون»[1].

حيث يشكل هذا المقطع صورة مختزلة للصورة المنطقية التامة التالية:

– م. ك: «التقلية» أكلة باهظة الثمن.

– م. ص: نفيسة تطبخ «التقلية».

– ن: تملك نفيسة المال.

وتوجيه الناقد نظره إلى مثل هذا النوع من الاستدلالات الواردة في نصوص مختلفة، بعضها من النوع الحجاجي القوي (كالمناظرة والخطبة) والآخر ضعيف الحجاجية (كالقصة والشعر)، يقدم فائدة كبيرة في التحليل النصي لاستخلاص مضمرات الخطاب، بقدر ما له أيضا من فوائد بيداغوجية وديداكتيكية تساعد في تنمية كفايات القارئ المنهجية وذكائه الاستدلالي.

ويمكن أيضا توظيف قدرات القارئ الإدراكية بتشغيل عمليات استدلالية تستند إلى المنطق العملي praxéologie. وتنقسم حسب أوريكيوني إلى أربعة أنواع من العمليات الاستدلالية[2]:

1. يوسف إدريس، الأعمال الكاملة: القصص القصيرة (2)، ص221.

2. L'implicite, p.190-194.

1. استدلالات تبرز الشروط المادية الضرورية لصحة القول، والتي اكتفى المتكلم بتقديمها في صيغة اقتضاءات مضمرة؛ ومثال ذلك قول أبي سعيد السيرافي:

«عفت [لغة يونان] منذ زمان طويل»[1] ← معرفة اليونانية ضرورية لفهم المنطق اليوناني.

2. استدلالات تبرز النتائج المادية الضرورية للقول؛ ومثال ذلك:

«عفت [لغة يونان] منذ زمان طويل» ← لغة يونان غير صالحة الآن.

3. استدلالات نتيجتها ظهور الشروط المادية الممكنة لصحة القول؛ ومثال ذلك:

«وصلت إلى مدينة أكادير صباحا» ← أ. ركبت الحافلة القادمة إليها مساء أمس.

4. استدلالات نتيجتها إظهار النتائج المادية الممكنةللقول؛ ومثال ذلك:

«قرأت رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ» ← أ. أستطيع سرد أحداثها.

ب. سأتمكن من الإجابة عن أسئلة الامتحان.

هذه باختصار نماذج من الاستدلالات التي نرى بأن حضورها ممكن لو استفادت مناهج تحليل الخطاب عموما من الإمكانيات التي توفرها لها الطبيعة الاستدلالية للنصوص الأدبية، في كليتها باعتبارها بناء متكاملا أو في جزئيتها باعتبارها أقوالا مترابطة. ولا يسهو عن بالنا التنوع الذي يتسم به النص الأدبي خصوصا، إن من حيث الأنواع التي يتشكل منها أو من حيث كيفية انبنائه الدلالي والاستدلالي. فمنها ما يستجيب استجابة تامة لأنواع من هذه الاستدلالات ومنها ما لا يستجيب إلا في حدود ضيقة. وغير خاف أن مظاهر الاستدلال الحجاجي في النصوص الأدبية لا تقتصر على ما ذكر ولكنها الأكثر ورودا ومراعاة لشروط الخطاب الطبيعي.

خلاصة

مما لا شك فيه إذن أن المكون الاستدلالي حاضر في النصوص الأدبية، وإن بدرجات متفاوتة من حيث القوة، تبعا لطبيعة النص الأدبي ونوعه ومقصديته، لا سيما إذا نظرنا إليه من حيث هو أداة تواصلية يتأثر بما تخضع له بقية الخطابات الطبيعية من قواعد وقوانين، ويلجأ القارئ في فهمه إلى تنشيط ملكاته الاستدلالية أيضا، كما هو حاله في أي نشاط تواصلي يتفاعل فيه مع منشئ خطاب ما، شفويا كان أو مكتوبا، تشتغل قدراته التأويلية بناء على قواعد لغوية اصطلاحية ومبادئ سلوكية ومعارف خلفية[2].

---

1. الإمتاع والمؤانسة، ص111.
2. ينظر حول خضوع التأويل للمكون الاستدلالي: إدريس سرحان، «التأويل الدلالي – التداولي للأقوال وأنواع الكفايات المطلوبة في المؤول»، ضمن: التداوليات: علم استعمال اللغة، ص181.

وهكذا، فإذا كانت عناصر النص الأدبي لغوية دلالية بالأساس، فإن اتساقها المنهجي لا يمكن أن يتم إلا بالرجوع إلى خصائصه الاستدلالية. وإذا اتضح هذا فسيبدو لنا جليا أهمية استحضار آليات الاستدلال عند مقاربة النصوص الأدبية من جهة، ولتنمية قدرات الاستدلال والمحاججة من جهة أخرى، وهو ما يدفع تلقائيا إلى نبذ الأساليب التقليدية في تحليل النصوص وتقويمها، أو النقد دون استدلال أو احتجاج بالدليل المناسب والحجة البينة. ولا شك أن التحليل المنهجي لا يتم دون استيعاب المكون الاستدلالي ضمن انشغالات الناقد وإدماجه في صلب مناهج تحليل الخطاب. وبهذا يتحول تحليل الخطاب كذلك إلى مجال للتدرب على توظيف تقنيات الاستدلال وآلياته، وحتى يرتبط الدرس الأدبي بالدرسين اللغوي والاستدلالي ارتباطا يحقق الأهداف المرجوة منه.

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. العربية

- أبو بكر (العزاوي)، اللغة والحجاج، مطبعة الأحمدية، الدار البيضاء، 2006.
- إدريس (سرحان)، «التأويل الدلالي-التداولي للملفوظات»، ضمن: كتاب: التداوليات: علم استعمال اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.
- عبد القاهر (الجرجاني):
  • أسرار البلاغة، تحقيق: هيلموت ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983م.
  • دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط3، 1992م.
- عبد الله (ابن المعتز)، كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979م.
- عثمان (ابن جني)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م.
- علي بن محمد (أبو حيان التوحيدي)، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، دون تاريخ.
- طه (عبد الرحمن):
  • تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1994م.
  • في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط2، 2000م.

• اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 1998م.

- محمد بن عبد الرحمن (الخطيب القزويني)، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998م.

- مهدي (فضل الله)، مدخل إلى علم المنطق: المنطق التقليدي، دار الطليعة، بيروت، 1977م.

- هشام (الريفي)، «الحجاج عند أرسطو»، ضمن: كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية- تونس1، كلية الآداب منوبة، 1998م.

- يوسف (إدريس)، الأعمال الكاملة: القصص القصيرة 2، دار الشروق، ط1، 1990م.

ب. الأجنبية

- Martine,Bracops, Introduction à la pragmatique, De Boeck Université, Bruxelles, 2006.

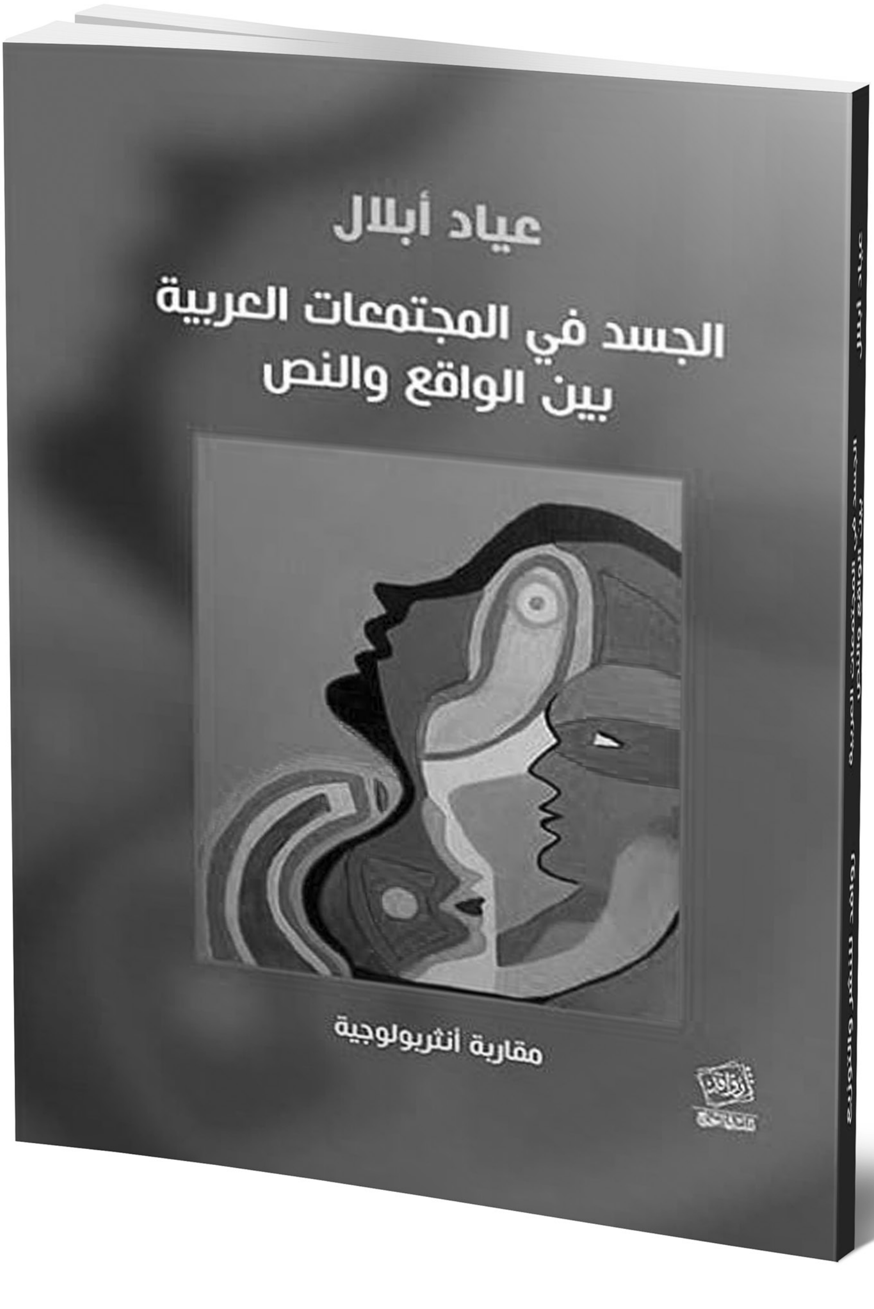
- Orecchioni, Kerbrat, Catherine: L'implicite, éd. Armand Colin, Paris, 1986.

- Oswald, Ducrot:
  • Dire et ne pas dire: Principes de sémantique linguistique, coll. Savoir, éd. Hermann, Paris, 2ème éd. , 1980.
  • Les échelles argumentatives, éd. Minuit, Paris, 1980.

- Réné,Rivara, Pragmatique et énonciation: Études linguistiques, Publications de l'université de Provence, France, 2004.

2. المجلات

- مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع5، خريف-شتاء، 1991م.


عياد أبلال
الجسد في المجتمعات العربية
بين الواقع والنص
مقاربة أنثربولوجية

بهلوانية الأنساق المضمرة
في الرواية التجريبية المغربية المعاصرة
رواية «سيرك عمّار» للكاتب سعيد علوش نموذجًا
(قراءة نقدية ثقافية)

إبراهيم الكرمالي (*)

تقديم

مؤلَّف «سيرك عمار»[1] عبارة عن رواية مغربية معاصرة للكاتب المغربي سعيد علوش، وهي من الحجم الكبير؛ إذ تتكون من أربعمائة وإحدى وخمسين صفحة. وقد اتخذنا هذه الرواية نموذجا للمقاربة الثقافية، من خلال إعمال قراءةنقدية منهجية تروم الكشف عن تجليات الخطاب النسقي المضمر الذي يتوارى خلف أقنعة بهلوانية سكونية وديناميكية في آن. ولعل هذه القراءة تعتبر محاولة موجّهَة للإجابة عن الإشكال الابستمولوجي الآتي: إلى أي حد تمكن الكاتب سعيد علوش، من خلال الخطاب السردي الروائي، من استنطاق ومساءلة الواقع العربي واجتراح تاريخه المنسي وفق رؤية ما بعد كولونيالية (ما بعد استعمارية)؟

ويفترض عملنا القرائي-النقدي تحديدا أن الرواية السالفة الذكر تقوم على أنساق ثقافية واجتماعية وتاريخية وإيديولوجية مضمرة، والتي حاول من خلالها الكاتب إعادة النظر في التاريخ العربي المغاربي المنسي والمهمش. كما نفترض بالمناسبة أن الكاتب حاول التلميح في غير ما مرة إلى فكرة مؤداها أن الأنظمة السياسية العربية الحاكمة قد حاولت طمس ذلك التاريخ على نحو ما والسعي لتقويضه، والاستعاضة عنه بتاريخ رسمي يطرح أكثر من علامة استفهام حول مدى مصداقيته من عدمها، والتي جعلته رغم ذلك قابلا للتدريس في المؤسسات المدرسية والجامعية في سبيل التغني به؛ خصوصا إذا كان يخدم مصالحها.

واللافت أن الكاتب ههنا لم يكشف عن تلك الأنساق علانية أو على نحو صريح، وإنما تعمّد حجبها ونظر إليها على أنها رسائل مشفّرة يتوجب على القارئ فك طلاسيمها بنفسه باعتماد طاقاته

---

*. باحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القنيطرة، المغرب.

1. سعيد علوش، سيرك عمار، 2008م.

التخييلية والتأويلية من خلال استحضار أطره المعرفية والثقافية، والتعويل على حسّه المنهجي، ثم العمل في آن على نزع أقنعتها من خلال استنطاق مظانها والحفر في جوهرها.

وتأسيسا على ما سبق، فإن مقالنا البحثي ينهض على مبحثين اثنين: يعتبر الأول بمثابة مدخل نظري إلى المنهج النقدي المعتمد في الدراسة القرائية، وكذلك إلى الرواية التجريبية المغربية؛ فيما يعتبر الثاني فضاء تطبيقيا حيث ستتم مساءلة الأبعاد والدلالات والخلفيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية والإيديولوجية، على تنوعها واختلافها، بوصفها أنساقا مضمرة تنهض على البهلوانية اللّعبية في إطار ما يسمى الوظيفة النسقية للخطاب الروائي المغربي.

1. مدخل نظري

1. 1. من النقد الاجتماعي إلى النقد الثقافي

تعتبر الرواية أبرز الأجناس الأدبية الإبداعية وأهم موضوعات القراءة النقدية، كما تشكل إحدى مباحث نظرية الأدب في إطار ما يسمى نظرية الرواية؛ وبذلك فإنها تعد شكلا أدبيا حديثا استطاع أن يبسط هيمنته في الزمن الراهن[1] على حساب الأشكال الأدبية الأخرى، من قبيل المسرح والقصة القصيرة والسيرة الذاتية والشعر. ولذلك أصبح الجنس الروائي الجنس المفضل لدى علماء اجتماع الأدب عندما يتعلق الأمر بمقاربة الأدب في علاقته بالمجتمع مقاربة نقدية اجتماعية؛ نظرا لقدرته على استيعابوتصريف القضاياوالظواهر الاجتماعية، وكذلك على تصوير الحياة المجتمعية بكل مكوناتها وأبعادها وتناقضاتها تصويرا دقيقا وكليا بالمقارنة مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

وفي معرض الحديث عن علاقة الأدب بالمجتمع، جاء في كتاب «نظرية الأدب» لرينيه ويليك وأوستين وارين، وبالتحديد في بداية الفصل التاسع منه، أن «الأدب عبارة عن مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل الحياة، والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة (...) وفي الواقع كان الأدب يظهر على الدوام في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة (...) كما أن للأدب وظيفة اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرف»[2].

إلا أن النقد السوسيولوجي قد أبان عن نوع من القصور في مقاربة الأعمال الأدبية؛ بحكم أن اهتمامه انصب أساسا على مقاربة الإنتاجات الرسمية الراقية وأغفل الآداب المهمشة والشعبية، مركزا فقط على الأبعاد الاجتماعية والإيديولوجية الظاهرة والصريحة للأدب بدون الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة التي تحكم سيرورة إنتاجه؛ على أساس أن النتاج الأدبي يعتبر انعكاسا آليا ومباشرا للمجتمع في إطار علاقة جدلية/ دياليكتيكية.

1. إفس ستانولي، الأجناس الأدبية، ص70.
2. رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ص97.

ولذلك فقد جاء النقد الثقافي ليبيد ذلك القصور ويعيد الاعتبار للخطابات الأدبية والثقافية المهمشة، من منطلق أن الثقافة نتاج إنساني يستوجب الخوض فيها من خلال استنطاقها والكشف عن أنساقها الثقافية المضمرة، بدل التركيز فقط على المنجزات الأدبية المؤسساتية التي تنهض على أسس شعرية وجمالية وبلاغية، والتي أبانت عن قصورها في كشف الأنساق الثقافية المضمرة.

وفي إطار التحديد المفاهيمي للنسق الثقافي، نلفي الدكتور عبد الله الغذامي يذهب إلى أن «النسق الثقافي جبروت رمزي ذي طبيعة مجازية كلية جماعية (وليست فردية كما هو المجاز البلاغي)؛ أي: إنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي، ويقوم الجبروت الرمزي بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة»[1]. ذلك أن الثقافة في نظر الغذامي «تمرر أنساقها تحت أقنعة ووسائل منها الحيلة الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فينا. كما أن كشف هذه الحيل يصبح مشروعا في نقد الثقافة، وهذا لا يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها»[2].

وتأسيسا على ما سبق، فالنسق الثقافي إذن هو مختلِف الأنظمة والعلامات السيميائية والثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والتاريخية والسياسية المضمرة التي تؤطر النصوص الأدبية الإبداعية على وجه الخصوص، والتي تتحكم في سيرورة تشكلها وتكونها، متواريةً خلف القناع الجمالي والفني. ذلك أن الكاتب، والحالة هذه، يعبر عن رؤيته للعالم بشكل غير مباشر، ما يستحث القارئ الضمني والفعلي، على حد سواء، على استحضار أطره المنهجية والمعرفية وإعمال طاقاته التخييلية والتأويلية في سبيل التماهي مع عالم النص؛ ومن ثم القدرة على الحفر في سردياته واستنطاق مظانه ومضمراته وفك شيفراته، وكذلك على استشكال ماهيته الابستمولوجية واستبصار كينونته الأنطولوجية.

وفي المحصّلة، يمكن القول إن النقد الثقافي يُعنى تحديدا بالبحث في الأنساق المتعددة والمختلفة للثقافة، وفي مشكلاتها المركبةوالمعقدة، بقدر الحفر في أنساق الخطاب المضمرة؛ كما يتعامل مع النص الأدبي بوصفه حادثة ثقافية كغيرها من الحوادث الثقافية التي تستأثر باهتمام الدراسات الثقافية. فالنقد الثقافي إذن حقل معرفي متداخل الاختصاصات والمعارف، بمقدار ما يعد نشاطا ديناميكيا وإجرائيا يروم الكشف عن الأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية. فالنص الأدبي إذن يُنظر إليه على أنه نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية

1. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص80.
2. نفسه، ص77.

تضم، من جملة ما تضمه، ما هو مضاد للمعلن في النص الأدبي، بقدر ما يُقصي الجانب الجمالي ووظيفته الشعرية[1] على حد سواء.

2.1. الرواية المغربية المعاصرة وسؤال التجريب

يمكن القول إن الرواية المغربية المعاصرة باتت تتميز بالطابع التجريبي، ما يجعلنا إزاء ما يسمى «الرواية التجريبية». ولعل من أبرز مظاهر التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، اعتماد اللعب الروائي بوصفه تقنية تجريبية باتت تطبع المشهد الروائي المعاصر. ومن مميزات هذه التقنية، دعوتها إلى الانخراط في فضاء تخييليمفتوح حيث يتشكل منطق السؤال اللامحدود الذي يفضي إلى اللامنطق، بقدر ما يفضي إلى التشظيوالانشطار، وحيث يتبدى الشك ويتكشف اللايقين واللامعقول واللامفكر فيه والمنسي، ويصبح الممكن لا ممكنا. ما يحثنا على تبني مقاربة تنبني على منطق التفكيك والتقويض والتأويل المفتوح القائم على تتعدد ممكنات الخطاب. وبذلك نلفي اللغة الروائية تنتقل من دور الأداة أو الذريعة إلى مستوى الموضوع (أو الهدف)؛ إذ تعتبر نسيجا من الصور ومرصد المفارقات والانشطارات الآهلة بالأحلام والاستيهامات والهذيان والرموز والأساطير[2]. وبذلك أمكن القول إن التجريب اللعبي مظهر من مظاهر ما يسمى «بالرواية الجديدة». وتقوم هذه الأخيرة على التمرد على جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي، وكذلك على تحطيم مبدإ الإيهام بالواقعية؛ باعتبار أن العالم يتصف بالغموض والارتباك والفوضى[3].

ومن ثم، فإن مهمة الروائي تكمن في إثارة الشك والتساؤلات لدى المتلقي (...) وتدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ[4]. وفي هذا المضمار، يذهب شكري عزيز الماضي إلى أن «الرواية الجديدة تثير الأسئلة الفنية التي تصدم القارئ أكثر مما تجذبه، وتهز وعيه الجمالي وذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفه، وتجعله يعيش في عالم متماسك بفوضاه، وهي تؤكد له مرارا (بصورة مباشرة وبأساليب عديدة) أن ما يقرأه لا يمثل الواقع، بل هو مجرد عمل متخيل. فالرواية الجديدة بنية فنية دالة على الاحتجاج العنيف، والرفض لكل ما هو متداول ومألوف، وهي تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم»[5].

وفي هذا الإطار، أشار الباحث الجامعي المغربي عبد العالي بوطيب إلى أهم مرتكزات التجريب الروائي، منها: الخروج عن الأنماط الروائية السائدة، وتجاوز تقنيات الحكي الكلاسيكي، وتكسير

1. عبد الرحمان النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص8.
2. محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص67.
3. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم الفكر، عدد 355، ص16.
4. نفسه، ص16.
5. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص16.

خطية السرد، وتنويع الرؤى السردية، وهدم سيطرة السارد العالم بكل شيء، استغلال التراث، واعتماد البعد العجائبي/ الغرائبي، وتكسير الحدود بين الأجناس والحد من هيمنة معيار صفائها المزعوم[1].

وفي سياق تحقيب النزعة التجريبية في الرواية المغربية، يذهب الباحث الجامعي المغربي الأمين العمراني إلى أن التحول الجذري الذي طرأ على تلك الرواية يرقى حتما إلى بدايات السبعينيات من القرن العشرين؛ ويتضح هذا من خلال قوله: «مرحلة السبعينيات شهدت ولادة روايات مغربية ذات بنيات إنشائية تأصيلية مؤثرة، أسهمت في إحداث نقلة نوعية من كتابة الرواد، الرواية التي كانت تطغى عليها سجلات السرد التاريخي والسير ذاتي، إلى الكتابة الروائية للأجيال اللاحقة التي طغى عليها هاجسي التحرر من سلطة النموذج الروائي المشرقي والتجريب. ولقد سعت الرواية السبعينية من أجل تحقيق هاته الغاية إلى اجتراح طرائق بنائية جديدة لا تلتفت إلى الماضي والكائن فحسب، بل تنجذب نحو الممكن وتشرئب (تتطلع) إلى المستقبل»[2].

ومن جانبه، يرى الباحث محمد أمنصور أن بدايات تشكل الرؤية التجريبية في الرواية المغربية تعود إلى السبعينيات من القرن العشرين؛ ولعل ذلك يتبدى من خلال قوله: «إن الإرهاصات الأولى لظهور النزوع التجريبي في الرواية المغربية المعاصرة ستسجل في منتصف السبعينيات؛ أي: مع صدور روايتي «حاجز الثلج» لسعيد علوش عام 1974، و«زمن الولادة، والحلم» لأحمد المديني عام 1976»»[3]. أما بخصوص أسس التجريب الروائي التي أشار إليها الباحث في كتابه «خرائط التجريب الروائي»، فمن أبرزها «رهان السؤال والمساءلة، وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدإ القناعة الذاتية التي تؤهل الرغبة في التلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيوتاريخي».

إلا أن معظم الروايات المغربية، منذ ولادتها التأسيسية القيصرية إلى مرحلة التجريب، لم تستطع التخلص من إسار الواقع الاجتماعي؛ إذ كانت تقوم بالأساس على تصوير ذلك الواقع على نحو فني وتخييلي استجابة لمتطلبات العصر. وهذا ما أكده الباحث المغربي أحمد اليبوري من خلال قوله: «إن الرواية المغربية المكتوبة بالعربية نشأت في أحضان التاريخ والسيرة الذاتية، ولم تتحرر من الواقع، رغم تنويعاتها التخييلية، لأنها كانت تستمد دائما أهم عناصرها من الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية في المغرب المعاصر»[4]. وفي خضم هذا المعطى، يذهب الباحث حميد لحمداني إلى أن الواقع في الرواية قد عرف كماله، وانقلب إلى وهم حقيقي، وأصبح مجرد تعبير عن مصالح

1. عبد العالي بوطيب، الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب، ص18.
2. الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، ص202.
3. محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص15.
4. أحمد اليبوري، الكتابة الروائية في المغرب: البنية والدلالة، ص22.

آنية مقيتة[1]؛ أما عندما يُنظر إلى الواقع في حركيته الدائمة التي لا تقبل التوقف، فإن الرواية عندئذ تلامس حقيقة الواقع الموضوعي[2].

2. تجليات بهلوانية الأنساق في رواية «سيرك عمّار»: من بهلوانية النسق السردي إلى بهلوانية النسق الثقافي

تندرج رواية «سيرك عمار» ضمن الكتابات العابرة للتخصصات المعرفية، وتحتوي مختلف الأشكالوالفنون التعبيرية الإنسانية، من قبيل الشعر والحكاية والقصة والأمثال الشعبية والغناء الفولكلوري والزجل... الخ. على أن اللافت فيها طبعا، هوانفتاحها على الصورة بأبعادها الفوتوغرافيةوالتشكيلية والكاريكاتورية، ما يجعلها عملا تجريبيا معاصرا يقوم على مبدأ اللعب الروائي أو البهلوانية الساخرة. وبذلك نلفي أنفسنا أمام نوعين اثنين من العلامة: علامة لغوية لفظية تقوم على آلية الكتابة النصية، وعلامة إيقونيةتقوم على آلية التصوير الفوتوغرافيوالكاريكاتوري الساخر.

ويقوم عملنا القرائي النقدي في هذا المبحث أساسا على جعل الخطاب الروائي المدروس فضاء لرصد الأنساق الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والتاريخية، ولا سيما المضمرة منها، باعتبارها سلطة قائمة الذات فرضت نفسها بالقوة في المشهد الروائي. وبذلك فقد اشتغلنا على النص الروائي وفق منظور نقدي ثقافي، باعتباره فضاء للكشف من خلال البنية السردية عن مختلف الأنساق الواقعية-المجتمعية، وخاصة المضمرة منها، عدا عن إبراز تجليات الهجنة الثقافية باعتبارها نسقا ثقافيا. على أن الاشتغال السردي المندمج انصب على بنية الخطاب السردي والثقافي من خلال المقومات الآتية: الحدث (المادة الحكائية)، الشخصية، المكان، الزمن، الرؤية السردية والهجنة؛ ثم العمل في آن على تبيان أنساقها السوسيوثقافية. على أنه سيتم التركيز أساسا على مكون الشخصية الروائية من خلال رصد تجليات بهلوانيتها الجدلية؛ بحكم أنها تنطوي في حد ذاتها على أنساق سيميائية-ثقافية واجتماعية متباينة.

1.2. خطاب البنية السردية: من نسق التخييل الفني إلى نسق التمثيل النسقي السوسيو-ثقافي

تنطلق أحداث رواية «سيرك عمار» وفق رؤية سردية تمزج بين الرؤية من الخلف[*] والرؤية

1. حميد لحمداني في التنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية، ص31.
2. نفسه، ص32.
*. الرؤية من الخلف: عبارة عن رؤية سردية يتكلم الراوي من خلالها بلسان الشخصيات، ويتحكم في زمام أمورها، ويعرف خباياها وعوالمها ويدفعها دفعا. (يحظى السارد بسلطة السرد المطلق؛ إذ يعرف دواخل الشخصيات أكثر من معرفتها لنفسها).

المصاحبة أو مع[*]، من فضاء جزائري مفتوح يقوم على منظومتين اثنتين: منظومة قبلية تتجسد في قبيلة عروش برج بوعريريج، ومنظومة استعمارية تتجسد في الإقامة الفرنسية العامة التي جعلت من الجزائر دولة فرنسية ثانية. والجدير بالذكر، أن القبيلة المشار إليها تحكمها شخصية متسلطةومتجبرة جعلت من أهلها خدما لها، وهي شخصية «القايد بن القايد» بصفته رئيس الأعيان والوجهاء بالمنطقة. وبالمقابل، نجد هذه الشخصية بالرغم من وضعها الاعتباري الرفيع خنوعة وذليلة أمام ممثلي الآلة الاستعمارية الفرنسية بالجزائر.

ومن أعيان قبيلة عروش برج بوعريريج، نجد شخصية أخرى منحدرة من صلب القايد بن القايد، وهي شخصية «حميمو بن عمار بن القايد». وما يطبع هذه الشخصية، هو انفصامها وتمزقها النفسي، سواء في أوساطها الأصلية، بحيث نجدها ساخطة ومتمردة وخاضعة للأوامر الفرنسية من خلال خدمتها لكامي أدولف بونفو القادم من قرية لالوزير الفرنسية على متن باخرة نابليون بونبارت بصفته غازيا وخادما للسياسة الفرنسية وساهرا على مصالحها في إطار الخدمة المدنية، أو في الأوساط الفرنسية حيث تنصلت من أصولها وثقافتها بعد أن انصهرت فيها بايعاز من كامي وامتثالا لأوامره. وبهذا الشأن، يقول الكاتب: «جمع كامي حاجياته الخفيفة ووضعها في حقيبة، رافضا تحميله مصيرات روزلين باشلو، فالإقامة العامة توفر له المسكن والمأكل كأحد أطفال المخيمات الصيفية، هكذا قيل له لأن المهم هو حضوره الشخصي لخدمة المستعمرة»[2].

وبتسليطنا الضوء على شخصية «كامي أدولف بونفو»، نجد أنها كانت في الماضي نكرة في مقامها الأصلي برفقة أسرة متواضعة (زوجته روزلين باشلو وثلاثة أطفال)، ألا وهو قرية لالوزير؛ إذ كانت تعيش على إيقاع الصيد البري بضواحيها، وأفقه لا يكاد يخرج من بوتقة الضيق. ولكن ما إن وطأت قدماه التراب الجزائري، الذي يعتبر من بين بلاد الغال، سنة 1868 حتى انفتحت أبواب العظمة والأنفة أمام هذا الغازي الفرنسي، ليستحيل بذلك إمبراطورا بين ليلة وضحاها، ولو بصفة قيّم على شؤون المياه والغابات باعتبارها ملكا للإمبراطورية الفرنسية. وقد ازدادت أنفته وبلغت شأوا عظيما لما اقترح على الإقامة الفرنسية مشروع إنشاء حديقة حيوانات وطنية ترفع راية العلم الفرنسي. والمثير في الأمر أن شخصية بونفو حافظت على أنفتها وهي تنازع الموت بعد أن عمّرت ردحا من الزمن في مقامها الأصلي، لتنتهي بعد ذلك وتنتهي معها الإمبراطورية الفرنسية.

أما الصنيع الذي تفضلت به شخصية كامي لفائدة المملكة الفرنسية، هو اجتثاثها شخصيةً جزائرية إسلامية، وهي شخصية «حميمو بن عمار بن القايد»، من جذورها ودمجها من حيث لا

*. الرؤية المصاحبة: رؤية سردية؛ إذ يمنح الكاتب الشخصيات صلاحية التعبير عن نفسها من خلال عرض مشاهد حوارية تفاعلية، وحيث تتكلم الشخصية بلسانها لتطلق العنان لعنفوانها. (معرفة السارد للشخصيات تتساوى مع معرفتها لنفسها).

2. سعيد علوش، سيرك عمار، ص27.

تدري في بوتقة الحياة الفرنسية، لتتشرب بذلك الثقافة الغربية إلى حد الانصهار والانفصام على كافة الأصعدة والمستويات؛ ما حدا بها إلى التنصل من أصولها وثقافتها. ومن تجليات ذلك الاندماج، حصولها على الجنسية الفرنسية وزواجها الكاتوليكي وتعميد أبنائها. ولم يقف حميمو عند هذا الحد، بل أصبح مفخرة لفرنسا بفضل السيرك الذي ورثه عن صهره وطوره بمعية أبنائه الخمسة: أحمد، علي، عرشان، مصطفى، عبد الله؛ إذ أصبح من أشهر السيركات في العالم التي لم يقرّ لها قرار.

إن إسهامه في الرقي بالحضارة الفرنسية ورفع علمها، لم يشفع لحميمو في بلوغ مرتبة الفرنسي الخالصوالصِّرف من الدرجة الأولى، وإنما تم النظر إليه على أنه فرنسي من الدرجة الثانية. وهذا هو حال أبنائه وحفدته وآخر ما تبقى من سلالته، ونخص بالذكر ههنا شقية عمّار، إلى حد أن من الفرنسيين من حاول تجريده من النسب أوالانتماء الفرنسي من أجل خدمة أجندة اليمين المتطرف الفرنسي. ومن هؤلاء الفرنسيين، نجد «هوليغان» الذي أبان عن نزعته العنصرية والعدائية تجاه المهاجرين المغاربيين، وعلى رأسهم شخصية حميمو بن عمار بن القايد، ولو بعد مماتها، من خلال الإقدام على قطع رأس التمثال الشمعي المحاكي لها بمتحف سيرك آل عمار، إيذانا بحرب حضارية وثقافية ضروس بين الغرب والشرق.

2. 2. خطاب الشخصية وتجليات بهلوانيتها النسقية الثقافية في الرواية

يمكن القولفي سياق استحضار النقد الثقافي، إن المجتمع الفرنسي ينطوي في حد ذاته على جوهر البهلوانية بوصفها نسقا ثقافيا مضمرا زئبقيا؛ إذ نجده يحبل بأوجه التناقضوالانفصام الشيزوفريني، والتي نلمسها بالقدر نفسه في الكيان العربي–الإسلامي. وبذلك يمكننا أن نتوسم تجليات البهلوانيةمن خلال رصدوظائفها اللّعِبية السردية والثقافية. ومن أبرز الشخصيات البهلوانية، نجد: عشاقملال، عبد الله عمّار، حمّان آل التيس، وشقية عمار.

أ. عشاقملال: عاشق الممنوع وبهلوان سيرك المال والأعمال

يعتبر عشاقملال من بين الشخصيات الروائية الفنية التي حملت مشعل البهلوانية، والتي استطاعت تجسيد إبراز تناقضات الإنسان العربي والكشف عن أقنعته الزائفة، بقدر ما استطاعت رسم معالم الفساد المستشري في الجسم العربي والجسم الغربي/ الفرنسي على حد سواء.

واستنادا إلى حبكة وقائع الرواية، نلفي شخصية عشاقملال شخصية سلبية، إذ تمثل الفئة الاجتماعية التي تتخذ الفساد الأخلاقي سبيلا إلى تحقيق المصالح الشخصية، ولو على حساب القيم والمبادئ بإيعاز من شخصيات فرنسية ساهمت على نحو ما في إرساء دعائم الفساد. ومن تلك الشخصيات، نجد شخصيتي موتاتشووالموثق سرفانتس اللتين سخّرتا الترسانة القانونية الفرنسيةفي بعدها السلبي في سبيلدعم مسعى عشّاقملّال المتمثل في اقتناء فندق سياحي؛ وذلك

عبر تبييض الأموال الحرام التي جناها بشكل غير شرعي من عملية الاتجار في المخدرات. ويمكننا أن نذهب أبعد من ذلك إلى القول إن المنظومة السياحية الفرنسية، بحسب تعبير الموثق سرفانتس، تأسست أركانها على التحايل وعلى أموال المهاجرين. ويتضح ذلك من خلال قوله في إطار الرؤية المصاحبة؛ إذ يعبر عن ذاته بلسانه: «نحن في أندلوثيا لا تهمنا مصادر الأموال، بل ما تدّره من استثمار. فلولا الهرب الهاربة ما كانت هاته الشواطئ قبلة للسوّاح»[1].

وفي ضوء الرؤية السوسيولوجية، يمكن التدليل على استشراء ورم الفساد في الجسم القانوني والسياسي الفرنسي من خلال استحضار توجه موتاتشو إلى عشاقملال بالقول الآتي في إطار الرؤية المصاحبة دائما: «دع هذا لي أسوّيه مع النّوطير (الموثّق) وحماي على أساس أنك تقترض من البنك وتدفع الأقساط من مداخيل فندقك. فهذا النوطير هو الوحيد الذي يقبل تبييض الأموال الحرام والدفع نقدا؛ لأن باقي النوطيرات يخافون رقابة إدارة الضرائب، فكل أعيان المورو يتعاملون معه دون أن يسألهم عن مصدر أموالهم»[2].

وبناء على ذلك، يمكن القول إن عشاقملال يعتبر وجها من أوجه الفساد الأخلاقي الناتج عن تردي وانحلال القيم الإنسانية، وكذلك عن هيمنة السوق الرأسمالية الكاسحة القائمة على الأسس التبادلية-الاستهلاكية التي لا تقيم أي وزن لتلك القيم أو للمصلحة العامة. فما بات يطبع المجتمع في كنف الرأسمالية، هو المصلحة الخاصة أو الفردية وتقويض الرؤية التشاركية المجتمعية، هو منطق ازدواجية القيم المتولد حتما عن هيمنة النزعة الفردانية واستشراء القيم السلبية من قبيل الكذب والخيانة والنفاق والزيف والميل إلى الغش والتحايل والجشع والاستبداد، وعدم التمييز بين الحلال والحرام، وكذلك السعي للربح بأي ثمن ولو على حساب المبادئ والقيم والأخلاق. وهذا ما يتضح من خلال قول الكاتب في إطار الرؤية من الخلف؛ إذ يعرض خبايا شخصية عشاقملال: «منذ طفولة عشاقملال وطلعاته لا تخيب، ظل، يُنعت بكذيذيب السحور ويروج كذبات البعض على البعض، يلمع الأحذية البالية ليجعل منها أقداما جريئة للاقتراحات والتلبيسات، يقسم بالقرآن والله ورؤوس الأولياء والمخزن أن الكذبة كذبة حقيقية يحيا باستعاراتها لولا تبدل الأحوال وتوالي الأهوال على ضرورات تبيح المحظورات؛ فالناس تتطلع إلى عملات زائفة في انتظار عملات فائتة، صرف وتصريف نقودها في الأسواق الأسبوعية... الكذبة عملة صعبة نقتني بها صداقات وولاءات وزمالات شريطة تغليفها بقفازات مخملية دون شعور بأدنى

1. سعيد علوش، سيرك عمار، ص369.
2. نفسه، ص368.

ضيق ولا أقصى حرج... وحده عشاقملال يتفوق في تمويه كذباته، يتخلص منها بإيداعها بورصات غلابة يصطادون الإبهار»[1].

ب. عبد الله عمار: من بهلوان السيركات إلى بهلوان المستشفيات

وفي إطار البهلوانية النسقية دائما، نستحضر شخصية عبد الله عمار كأحد موظفي وبهلوانيي سيرك آل عمار. وما يُحسب لهذه الشخصية، كونها أمست بهلوان مستعجلات بدل بهلوان السيركات، بإيعاز من إحدى الطبيبات الفرنسيات من أجل تسلية الأطفال الراقدين في المستشفيات؛ وذلك في محاولة منه، وفي قرارة نفسه، لتوسيع مدارك وآفاق السيرك، إلى حد التماهي مع الفن السينمائي، من خلال تأدية الأخوة عمار أدوارا سينمائية. ومن ثم، أمكننا الإقرار بأن شخصية عبد الله شخصية إيجابية يُعتدّ بها.

ج. حمان آل التيس: روح ميتة شاهدة على التاريخ في جسد حي بهلواني

ومن الشخصيات المثيرة للجدل في رواية سيرك عمار، تستوقفنا شخصية حمان آل التيس، باعتبارها شخصية حمّالة لعدة أوجه؛ ما اضطرنا إلى وصفها بالبهلوانية الصامتةوالصارخة في آن. ففي المقام الأول، نلفي تلك الشخصية بسيطة وهادئة، لا نلحظ على محياها أي معالم للسخط أو التمرد أو التبرم؛ سيماوأنها تتظاهر بالبلادةوتدّعي إصابتها بمرض الذاكرة أو النسيان، ولو أن كيانها يعتريه تاريخ دام ومؤلم؛ ما مكنها ذلك من التواجد في كنف آل عمار، والحصول بالتالي على وظيفة متواضعة. وذلك ما نستشفه من خلال قول حمان: «لو عَلِم المايسترو عمار كل أهوالي ما شغلني في سيركه»[2]. فعندما سُئل حمان عن تاريخ التحاقه بسيرك عمار، ادّعى أنه مصاب بمرض فقدان الذاكرة، وهذا ما يتضح من خلال قوله: «أنا رجل دون ذاكرة، ولو كنت كذلك لتذكرت تاريخ ميلادي وتواريخ التحاقاتي بعشرات الأعمال المؤقتة والدائمة، كلها لا تعني لي الشيء الكثير»[3].

ومن جهة أخرى، وتساوقا مع ما سبق قوله، فالملاحظ بشأن تلك الشخصية أن لها عالما آخر مُشكّلا ومصنوعا من شذرات الماضي البئيس والتعيس. وقد كانت تلك الشخصية من ضحايا حرب الأندوشين التي كانت تخوضها الآلة الاستعمارية الفرنسية في الأراضي الفيتنامية منذ الأربعينيات من القرن العشرين، وما صاحب ذلك من ويلات العبودية والبؤسوالحرمان، ليخرج منها خاوي الوفاض دون أن يجني من ذلك شيئا؛ إذ إن المسؤولين العسكريين الكبار ذوي الرتب الرفيعة هم الذين انتفعوا من تلك الحرب، ولعل أبرزهم الجنرالات، مما خلّف لدى الجنود المغاربيين الصغار

1. سعيد علوش، سيرك عمار، ص317.
2. نفسه، ص290.
3. نفسه، ص285.

الذين ذاقوا كل أشكال العذاب إبان تلك الحرب، حقدا جسيما ودفينا في أوصالهم تجاه الإمبريالية الفرنسية، وقد كان حمّان من بين هؤلاء الجنود . ذلك إذن هو حال جنود المستعمرات في كل أصقاع الأرض. ولعل قول الجنرال الأحمر الأمزميزيي الآتي لَخيرُ شاهد على ذلك: «نحقد حقدا قويا ومقدما على الاستعماريين. لكن هذا الحقد ليس ضدكم يا ضحايا السياسة الاستعمارية وجرائمها التي تعني بالنسبة لكم العبودية والبؤس والموت»[1].

وبالرغم من سخرية القدر، فإن أبواب المكاشفة والمصالحة قد انفتحت على مصراعيها في وجه حمان آل التيس؛ لتتم بذلك مساءلة، بل محاكمة التاريخ المغاربي الرسمي الذي طالما أطربنا بسامفونية بطولاته وأمجاده الواهية والمضللة، متغاضيا عن الوقائع التاريخية الحقيقية. ومن هنا ينبري صوت فرنسي نسوي ليعمل على ملء ثقوب وهفوات ذلك التاريخ، وهو صوت «نيلسيا دو لا نوي» التي سطع نجمهافي عالم الصحافة باعتبارها إحدى صحافيات جريدة «الفيغارو Le Figaro» إعادة الاعتبار للتاريخ المغاربي-الفرنسي المنسي والمهمش، في إطار مهمة صحفية-إعلامية ترنو إلى التوثيق التاريخي لوقائع حرب الأندوشين التي خاضتها الآلة الاستعمارية الفرنسية، باعتماد مصدر الذاكرة الشفوية من أفواه ضحايا الآندوشين. وذلك ما يتضح من خلال قول الكاتب: «حمان آل التيس كان المؤرخ الشفوي للأندوشين بلا منافس، ولما جاءته نلسيا دولانوي من باريز تنشر سلسلة مقالات مصورة بأخبار هذا المورو الذي عاد بكل أعضائه دون أن ينال منه النمل الأصفر للتاي ولا النمل الأبيض النازي، خاض الحرب كما يقول، لكن الجنرال جيل هو الذي تقلد الأوسمة بدل المورو الذين ماتوا عطشا قبل أن تصيبهم رصاصات الفيتوكنغ»[2].

ولذلك فقد قصدت الصحفية نيلسون دولانوي حمان آل التيس من أجل الاطلاع أكثر على وقائع الحرب الهند-الصينية المعروفة بحرب الإندوشين التي خاضتها فرنسا ضد حركات التحرير بالفيتنام. وفي هذا الإطار، قالت الصحفية نيلسون دولانوي لحمان: «يا حمان أنا لست مفتشة شغل، أنا فقط صحفية تجمع شهادات آل التيس الإندوشيني»[3]. كما قالت له: «بل وصورتك ستظهر في جريدة الفيغارو التي يقرأها المايسترو عمار، سيعرف كل من في السيرك بطولاتك، وقد تصبح مشهورا كأبطال طنخيز (طنجة) أبناء بول بولز، صانع صعاليك سريع الشمال»[4].

وقد كانت نلسيا دولانوي تلازم حمان آل التيس باعتباره مؤرخا شفويا لوقائع الحرب الهندوالصينية أينما حل وارتحل طوال أسبوع في سبيل استنطاق ذاكرته وجعلها تبوح بما كان مسكوتا

1. سعيد علوش، سيرك عمار، ص298.
2. نفسه، ص296.
3. نفسه، ص290.
4. نفسه، ص291.

عنه، في أفق الحصول على البيانات والمعلومات المتعلقة بتلك الحرب. وقد انتهت التسجيلات الصوتية والمكتوبة بحصول الصحفية على وثائق تاريخية في غاية الأهمية، لكونها تطرقت لرسائل متبادلة بين الزعيمين فام نكوك الذي يمثل الحكومة الفيتنامية وعبد الكريم الخطابي المغربي الذي يعتبر قائد المقاومة الريفية ضد الاستعمار الفرنسي. وذلك ما يتضح من خلال قول الكاتب: «لكن المفاجأة كانت في آخر يوم لما أخرج من جيبه قصاصات جريدة صفراء مطوية بعناية وقدمها لها كهدية، شريطة إلحاقها بتسجيلاته تكفيرا عن مهمته القذرة في لاندوشين. وحين فتحت نلسيا دولانوي القصاصتين، وجدتهما عبارة عن رسالتين: الأولى لفام نكوك إلى عبد الكريم الخطابي، والثانية من عبد الكريم الخطابي إلى فام نكوك»[1].

وتروم تلك الرسائل تنبيه المغاربيين إلى مغبة، بل خطورة الخدمة في صفوف الجيش الفرنسي، وحثهم على عصيان الآلة الإمبريالية الدامية من خلال رفض المشاركة في الحرب القذرة التي تخوضها فرنسا ضد الفيتناميين في البلاد الهندوصينية .

وفي هذا السياق، يمكن استعراض محتوى تلك الرسائل على النحو الآتي:

يقول فام نكوك: «إلى صاحب السمو الأمير عبد الكريم: كلفني الرئيس هوشي منه وحكومة الجمهورية الديمقراطية الفتنامية بإبلاغك تحياتهما الحارة وأطيب المتمنيات بمناسبة عودتكم إلى الأرض العربية، لقد تابع شعب الفيتنام بحماس وإعجاب مقاومتكم للإمبريالية الفرنسية منذ 1922، وكان يبدي تقديرا كبيرا لشجاعتكم ولروح تضحيتكم»[2].

«صاحب السمو، إن حكومة هوشي منه تلتمس منكم أن تتفضلوا بممارسة سلطتكم الروحية الواسعة لدعوة جند إفريقيا الشمالية إلى رفض الذهاب إلى الفتنام. ونلتمس منكم إلى جانب ذلك أن يقاطع عمال الموانئ السفن الفرنسية. مع أطيب متمنيات الشعب الفيتنامي بتحرير إفريقيا الشمالية، وبالنصر لشعبكم العظيم في حربه المقدسة ضد الإمبريالية الفرنسية»[3].

ومن جانبه، يقول الخطابي: «من الأمير الخطابي إلى هوشي منه: «في مثل هذا اليوم من السنة الماضية، قاد الاستعماريون الفرنسيون جيشا مكونا من أبناء المغرب العربي لمحاربة حركة التحرير في الهند الصينية. وقد اعتبرت آنذاك أن الواجب القومي كان يملي علي توجيه نداء أوضح من خلاله النتيجة المشؤومة لعملهم وأذكّرهم بأنه لا ديننا كمسلمين ولا عاداتنا كعرب تسمح لنا بأن ننصر الباطل على الحق، أو أن ندعم مبادئ الظلم على مبادئ العدل»»[4].

1. نفسه، ص299.
2. نفسه، ص299–300.
3. نفسه، ص300–301.
4. نفسه، ص301.

ويضيف الخطابي قائلا: «هاهي فرنسا تجند، كما بالأمس، جيشا مكونا من أبناء المغرب العربي وتعبئه لمحاربة شعب يقاوم من أجل حريته، لذلك من الضروري أن أوجه نداء إلى أبناء إفريقيا الشمالية، وفاء لقضية الحرية، نداء جديدا أُذكرهم فيه مرة أخرى بأن الاستعمار الفرنسي الذي أفقر شعبنا، والذي يستغل هذا الفقر لإجبار إخواننا على المشاركة في جيشه، لا يستحق من جانبنا كأشخاص وجماعات إلا الاحتقار والحقد»[1].

د. شقية عمار: من شخصية اجتماعية نكرة إلى شخصية سياسية بطلة

على أن آخر ما نستحضره في سياق البهلوانية، هو شخصية «شقية عمّار» التي تعتبر آخر ما تبقى من سلالة آل عمار، بوصفها شخصية حُبلى بالانفصام والانشطارالنفسي. ولكن بفضل بهلوانية هذه الشخصية، فإنها قد تمكنت على نحو ما من الاستوزار في الحكومة الفرنسية، ولو أنها من أصول جزائرية قبائلية، بل من الطبقة المهمشة بالضواحي الفرنسية. ولعل نشاطها في جمعية «لا للعاهرات ولا للوطيين» التي تنم عن الفساد الأخلاقي الذي نخر الذات الفرنسية واجترح كيانها، هو الذي مكنها من إسماع صوتها الأبكم والشقي، ناهيك عن انخراطها في لعبة الدفاع عن حقوق المهاجرين المهمشين الذين يقاسون ويلات التمييز والعنصرية. ومن ضمن تلك الحقوق، حق الانتماء الفرنسي المطلق على غرار الفرنسيين الأصليين، ولكن لمن تنادي؟. والحال أن هؤلاء المهاجرين قد تركوا ذويهم وتنصلوا من أصولهم وثقافتهم، لينتهي بهم المطاف بلا هوية ولا أصل؛ فكيف ينتظرون من الآخر أن يعترف بهم وهم أنفسهم لا يعترفون بذواتهم أصلا؟ ولعل ذلك يتضح من خلال قولها لأحد أبرز مؤرخي «سيرك عمار» دومينيك دينيس بمناسبة تدشينها أول متحف لسيرك آل عمار بصفتها وزيرة فرنسية للثقافة: «ألا ترى كيف كان اسمي يقترن فقط برئيسة جمعية «لا عاهرات لا لوطيين»، وأنا وزيرة في جمهورية شاركو الأولى أبارك طرد الحاركين السريين حتى وهم يقولون عني «محبوبة الضواحي»[2].

3. 2. بهلوانية النسق الزمني التاريخي في الرواية

وفي ظل هذا المشهد اللّعبي، يمكن الجزم بأن رواية «سيرك عمار» صوّبت سهام النقد اللاذع المغلّف بغطاء البهلوانية نحوالمنظومة الفرنسية والمنظومة العربية-الإسلامية على حد سواء. ولعل ما استطعنا التوصل إليه في خضم القراءة النقدية السوسيوثقافية، هو أن هذه الرواية قد لامست في أحد الجوانب، من خلال مسارها التخييلي ولعبها التجريبي-الفني، بعض الأنساق الخطابية المضمرة التي طبعت التاريخ المغاربي الحديث المنسي، ولا سيما عندما يتعلق الأمر باستغلال الآلة الاستعمارية الفرنسية للشباب المغاربيين المجندين وغيرالمجندين على السواء (ونخص بالذكر هنا

1. نفسه، ص301.
2. نفسه، ص416.

المغاربة والجزائريين على سبيل المثال لا الحصر) في حربها ضد الفيتناميين التي اندلعت منذ سنة 1940 المعروفة بالأندوشين(*)، والتي تكبدت خلالها فرنسا خسائر بشرية ومادية فادحة. ورغم ذلك، فإن فرنسا لم تعترف بتضحيات المغاربة والجزائريين الذين تم استقدامهم وإشراكهم بالقوة في تلك الحرب. ذلك أنهم قد عانوا ويلات هذه الأخيرة، وما نتج عنها من ضياع وتفكك للأسر، ومن تجرعهم آلام الفقر والحرمان؛ والذين كانوا قد نادوا في غير ما مرة بتعويضهم ماديا على الأقل، ولكن فرنسا أبت إلا أن تتجاهل مطالبهم. وبالنظر إلى تعنت الجانب الفرنسي، فقد توجه ضحايا تلك الحرب، وخاصة المغاربة منهم، إلى الحكومة المغربية من أجل إنصافهم وتعويضهم وجبر ضررهم، من خلال اتصالها بالحكومة الفرنسية في سبيل تسوية أوضاعهم المزرية، إلا أنه لم يتم التوصل إلى حل عملي إلى حد الآن.

ومن جانب آخر، فالملاحظ أن رواية «سيرك عمار» قد حاولت الإشارة إلى الدور الكبير الذي لعبه المغاربيون في بناء وتنمية فرنسا والرقي بحضارتها وثقافتها؛ مما جعلها تنسب «سيرك عمّار» بوصفه معلمة تاريخية إليثقافتها الخالصة. وفي هذا الإطار، قال دومينيك لشقية عمار: «فمن كان يتصور أن نكرة اسمها حميمو بن عمار بن القايد مهاجر عروش برج بوعريريج، سيساهم في بناء جمهورية ثالثة ورابعة وخامسة بدزينة أبناء أرضوا المستعمرات وباركوا استقلالات (الدزاير والمورو وانتصارات الكاوديو ...»[1].

وبالمقابل، فقد حاولت الرواية الإشارة إلى مسألة الانشطار الهوياتي الذي يعانيه المهاجرون، وخصوصا عندما يتعلق الأمر بأبنائهم وحفدتهم الذين لم تعد لهم أية صلة بجذورهم أو أوطانهم الأصلية حيث نشأ أباؤهم وأجدادهم، ولا بهوياتهم وثقافتهم الأصيلة؛ إذ إن أغلب المهاجرين قد تنصلوا من جنسيتهم الأم واستبدلوها بالجنسية الفرنسية. وبالرغم من ذلك، فإن هؤلاء المهاجرين يعتبرون فرنسيين من الدرجة الثانية، وليس الدرجة الأولى على غرار الفرنسيين الأصليين. ولذلك نجد أن أغلب المهاجرين المغاربيين يعانون ويلات التميز والعنصرية والاضطهاد بالرغم من خدمتهم العلم الفرنسي، ومساهمتهم في الرقي بالحضارة الفرنسية على كافة المستويات والأصعدة.

الهجنة باعتبارها نسقا ثقافيا ثائرا: من واقع رفض ثقافة العربي إلى أفق القبول

وفي إطار المفارقة اللعبية أوالبهلوانية دائما، نجد من الفرنسيين من يدعم الأجنبي، وخاصة العرب، ويعترف بواقع الاختلاف أو الخليط الثقافي الذي يُعرف بالهجنة الثقافية التي استحكمت واستقويت في لا وعي المستعمِر والمستعمَر على حد سواء في إطار العلاقة الثقافية الجدلية والتفاعلية بين الأنا العربي، من خلال لغته ودينه وتقاليده وعاداته ومعتقداته وأفكاره، والآخر الغربي من

1. سعيد علوش، سيرك عمار، ص416.

خلال منظومته الثقافية والاجتماعية التي تختلف جذريا عن المنظومة العربية. ونخص بالذكر هنا المجتمع المدني الفرنسي المتجسد في النقابات والجمعيات وحزب اليسار الفرنسي، وذلك من خلال دعم ومساعدة المهاجرين أو المهمشين العرب، وخاصة المغاربيين منهم.

وفي سياق متصل، فبقدر ما خلّفت واقعة قطع رأس حميمو بن عمّار بن القايد المجسد على شكل تمثال في متحف سيرك آل عمار من قبل فرنسيين متطرفين من ردود فعل متباينة ومتضاربة في الصميم داخل الأوساط الفرنسية، بقدر ما اتسع نطاقها ليمتد صداها إلى محافل اليونيسكو التي شجبتواستنكرت صنيع اليمين المتطرف. ولعل هذا الفعل الشنيع، ينم عن مختلف أشكال التمييز العنصري الصارخ الذي يستهدف أبناء المهاجرين العرب، ما يجرّنا إلى القول إن ثمة حربا حضارية ضروس بين الغرب والعرب.

خاتمة

وفي المحصّلة، تعد رواية «سيرك عمار» للكاتب المغربي سعيد علوش، من أبرز الروايات العالمية (حكم قيمة) التي تندرج ضمن الكتابات الثقافية المقارنة التي تؤسس للخطاب ما بعد استعماري أو ما بعد حداثي. ومن هذا المنطلق، فالرواية السالفة الذكر تسير في اتجاهين متوازيين: اتجاه يقوم على نقد الأخر الغربي المستعمِر في إطار علاقته بالمستعمرات، واتجاه آخر يسير بنا نحو نقد الأنا أو الذات العربية المستعمَرة. على أن الاتجاه الأخر الغربي يتجسد في فرنسا باعتبارها مؤسسة إمبريالية، بينما يتجسد الاتجاه الثاني في الدول المغاربية (كالجزائر والمغرب).

وبقدر ما تسعى هذه الرواية إلى إعمال الرؤية النقدية للأنا والآخر على السواء، بقدر ما تتقصد إعادة تشكيل الهوية وإعادة بناء التاريخ المغاربي الحقيقي، من خلال النبش والحفر في جوهره ومساءلته وتصحيحه/ تقويمه. وقد تم ذلك طبعا عبر ملء الثغرات والبياضات ومواقع اللاتحديد، في أفق الكشف عن الأنساق المضمرة الثاوية فيه، والسعي في آن لإعادة الاعتبار للتاريخ المهمش والمنسي. على أن ذلك، والحالة هذه، تم خارج دائرة أو حلقة التاريخ الرسمي المتسم بالزيف والنزعة إلى التضليل والمغالطة. ولن يتأتى هذا إلا بالاستناد إلى مرجعيات واقعية وتاريخية.

في نهاية المطاف، يمكن القول إن رواية «سيرك عمار» تعتبر فعلا عملا فنيا يمكن إدراجه، بحسب وجهة نظرنا، في خانة الأدب التوثيقي-التاريخي، وبحصر المعنى في «الرواية التاريخية» من جهة، ثم في خانة الأدب التجريبي اللعبي أو البهلواني من جهة أخرى حيث نكون أمام ما يسمى «الرواية اللعبية». وتقوم هذه الأخيرة، على الفرجة واللعبوالبهلوانية والسخرية والاستيهامات، بقدر ما تقوم على الحفر في المسكوت عنه والمنسي وكشف المستور ومساءلة المحرّمات والطّابوهات، فضلا عن إعادة صياغةوتشكيل التاريخ وفق رؤية جمالية-فنية وتخييلية-ديناميكية.

المصادر والمراجع

1. الكتب

- أحمد (اليبوري)، الكتابة الروائية في المغرب: البنية والدلالة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006م.
- إفس (ستانولي)، الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد وُبّا، مطبعة الريشة، الرباط، 2006م.
- الأمين (العمراني)، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، مطبعة ألطوبريس، طنجة، ط1، 2003م.
- حميد (لحمداني)، في التنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية، منشورات عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
- رينيه (ويليك)، وأوستين (وارين)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي صبحي الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.
- سعيد (علوش)، سيرك عمار، دار أبي رقراق للطباعةوالنشر، الرباط، ط1، 2008م.
- عبد الرحمان (النوايتي)، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م.
- عبد العالي (بوطيب)، الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، سلسلة دراسات وأبحاث، رقم 29، 2010م.
- عبد الله (الغذامي)، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط4، 2008م.
- محمد (أمنصور):
  - استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006م.
  - خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ط1، 1999م.

2. المجلات

- عالم الفكر، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 355، 2008م.

اشتِغالُ الحدودِ
في الرّوايةِ العربيةِ المُعاصرةِ

إدريس الخضراوي (*)

تمهيد

عاشت الرواية زمنا طويلا على هامش «الأدب»، محرومة من الاعترافوالتكريس؛ إذ كان يُنظرُ إليها بوصفها مجرد خيال لا يعتدّ به، غيرَ أنّ هذه الهامشية التي أحاطت بها لفترة طويلة، لم تمنعها منذ القرنين الماضيين من أن تكتسحَ المشهد الأدبي، وتغدو الشكل الفني الأقدر على التقاط النغمة المميزة للزمن الحديث، بكل ما ينطوي عليه من تعقد وتشابك وتنوع. ويُمكنُ أن نلاحظ على امتداد المسار الطويل الذي قطعته الرواية، والتحولات التي عرفتها، أنها ظلت مستعصية على التصنيف الجامد الذي يختزلُ ثراءها في بعد واحد، بحكم بنيتها المرنة التي تُتيحُ لها استثمار النصوص والأجناس والسّجلات لبناء شكلها الفني المختلف الذي يَستمدُّ قدرته التكلمية من تفاعل اللغات والأصوات والمنظورات. وليس أدلّ على هذه الهوية المنفتحة المتأبية على الاختزال والنمذجة[1]، من تعدد التعريفات المقدمة للرواية في القواميس والمعاجم المختصة والموسوعات، بالإضافة إلى تعدد نظريات الرواية، واختلاف المناهج النقدية المعنية بدراستها وتحليلها. وهذا ما يجعلُ منها نمطا فريدا بين الأنواع المختلفة للكتابة الإبداعية؛ إذ ترسمُ لنفسها موقعا خاصا، ما فتئ يمثلُ تحديا بالنسبة للدراسين والنقاد والقراء.

من هذا المنظور الذي نستفيدُ في تركيبه من أهم التأملات النظرية، والتصورات النقدية التي تبلورت في حقل التنظير للرواية ودراستها وتحليلها، نحاول في هذا البحث تقصّي مستويات انتهاك الرواية العربية المعاصرة لحدود السرد الروائي ومواضعاته الثابتة، بحثا عن الشكل الفني الذي يتيحُ لها تجديد نفسها، وإسماع صوت الفرد الذي تشخص مغامرته، واستبطان آلامه وأحلامه وشهواته في عصر تطبعه اللغزية والالتباس، ويشهد تحولات عميقة متسارعة. وعليه، ينبسطُ

---

*. أستاذ باحث، كلية اللغة العربية، مراكش.

1. يرى الباحث الإيطالي ماسيمّو فيزيلّو أن الرواية بخلاف الأجناس الأدبية الأخرى، وحدها تتميز بالمرونة والدّينامية؛ لأنها جنس يتميز بالقدرة على التحرّر من القواعد النظرية. انظر:
Massimo Fusillo, Naissance du roman, Traduit de l’italien par Maeielle Abrioux, Editions du Seuils, Paris1991, p.9.

البحث في مستويين: نظري وتطبيقي. في المستوى الأول يبرز الباحث انطلاقا من تنظيرات محددة كيف تتعيّن الرواية بوصفها كتابة مضادّة للحدود والمواضعات. ففي كل مرحلة تاريخية ترتادُ فيها الرواية آفاق التطور والتجديد، يكون ذلك مرتبطا بقدرتها على امتلاك المكونات الفنية والخطابية للأنواع الأخرى، وبحرصها على التحقق بعيدا عن الوصاية والإملاء. أما في المستوى التطبيقي، فيسعى البحث إلى الكشف عن مظاهر هذا الخرق والانفلات من المعايير الأجناسية والقواعد الفنية الضابطة من خلال تحليل نصوص الروائي اللبناني شربل داغر، وهي: «وصية هابيل»، «بدل عن ضائع»، «شهوة الترجمان»، ثم «ابنة بونابارت المصرية». ومن المؤكد أن التجربة الروائية لهذا الكاتب تعدّ من أكثر التجارب الأدبية تركيبا وتعقيدا وخرقا وانتهاكا ومقاومة للحدود، سواء أتعلق الأمر بحدود الكتابة أم بالحدود في أبعادها الثقافية أو الجغرافية أو العرقية أو الدينية. وينتهي البحث بمحاولة في التركيب تتضمن أهم الخلاصات والاستنتاجات المتوصل إليها.

1. الرواية: الانفتاح اللانهائي

ما فتئت نظريات الرواية، منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم، تؤكد الانفتاح والصيرورة واللااكتمال خصائص أساسية تميز الرواية وتحدد هويتها الجنسأدبية، مقارنة بالتعبيرات والأنواع الأدبية الأخرى، خاصة الشعر. ويمكنُ أن نرى في اهتمام الكتابة الروائية الدائم باستكناه التجربة الإنسانية، وتقصّي الحياة المعاصرة والأشياء المستحدثة فيها، وكذلك من تركيبها المعقد الذي «يهتك حجب الزمني والآني والمألوف والمباشر والواقعي»[1]، كما تظهره نماذج نصية كثيرة وتجارب إبداعية مختلفة، ما يكفي من الأدلة على سعي الرواية إلى أشكلة فكرة الحدود: حدود الكتابة، أو حدود التعبير، أو المفكر فيه، أو الواقعي أو المتخيل. ومن هذه الزاوية، فانفتاح الرواية وإصرارها على تجاوز الحدود وخرقها، لا يرتدّ فقط إلى استفادتها من هذه البنية المرنة المفتوحة التي تتفاعل مع مختلف الأنساق والخطابات واللغات بما يثري متخيلها ويعمّق «قوتها التكلمية»[2] بحسب فان دين هوفل، بل يتصل كذلك بنسبية المحاولات التنظيرية للشعريات المختلفة، التي رمت إلى نمذجة الكتابة الروائية، ووضعها ضمن قوالب أو تصنيفات محددة. وهذا ما أكد عليه الناقد محمد برادة حينما اعتبر أن مجال تاريخ الرواية ونظرياتها، هو مجال غير مستقرّ وغير نهائي بل هو متحول على ضوء تحولات النصوص وتبدّل المنطلقات الفكرية والإبستمولوجية التي يعتمدها المنظّر ومؤرّخ الأدب[3].

منذ الرومانسيين الألمان الذين طرحوا فكرة «المطلق الأدبي»، مرورا بلوكاش وغولدمان وباختين وتوماس بافيل وآخرين، والرواية تَخوضُ رحلة التجدد والتطور بلا انقطاع. ولذلك

1. صبري حافظ، الرواية مؤسسة اجتماعية: دراسة نظرية تطبيقية، مجلة فصول، مج4، العدد1، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر، 1983م، ص177.

2. Pierre Van Den Hovel, parole mot silence pour une poétique de l'énonciation, p130.

3. محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص20.

تعينت من بين الأنواع التي تصعب الإحاطة بها بحسب الناقد بيير شارتييه. «فهي لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة، وأصولها غائمة ومثار جدل، وموضوعها قد تطور مع الزمن، ولا حدود لتعدد وتغير طريقتها ونبرتها»[1]. حتى المحاولات التي تنبأت بقرب موتها ونهايتها بعد النصف الثاني من القرن الماضي، بدعوى أنها تخلت «عن إبداع عالم متخيل حقيقي أكثر من الواقع، انطلاقا من الحياة المتعددة الأشكال، وأخذت تتقدم شيئا فشيئا التقنية وطرائق التأليف والقص وفنون الأسلوب والأغراض الفلسفية والنظريات الجمالية على المادة الأولى للرواية وهي: الحياة والتجربة والامتثال للشخصية والقوة الأسطورية وخلق عالم أصيل ومقدرة الخيال»[2]. حتى هذه المحاولات، إذن، فشلت وأخفقت وبدت افتراضاتها واهية وغير مؤسسة، أمام المدّ الكاسح لهذا الشكل التعبيري الذي أضحى ظاهرة عالمية عابرة للغات والثقافات والجغرافيات. لقد صارت مفاهيم مثل «القطيعة» و«التجاوز» و«الصيرورة» أدوات مهيمنة في الخطاب النظري والنقدي الساعي لفهم النص الروائي واستكناه بنياته السردية والدلالية. فالرواية هي النوع الأدبي الأكثر تمرّدا على الحدود والقواعد التي يضعها النقاد والكتاب، لأنها الوحيدة التي تعيشُ صيرورة دائمة، كما أنها لا تزال غير مكتملة. وعليه، لا تكتسب الرواية أهميتها باعتبارها تجربة فنية متفرّدة من خلال مطابقة نصها لمعايير ثابتة ومقررة، بل من خلال خرقها الحدود والمعايير المثبتة، سواء أتعلّق الأمر بالحدود التي وضعتها نظريات الرواية ومناهج دراستها، كالشعريات البنيوية مثلا، أو بتلك التي صدرت عن كتاب ما فتئوا ينظرون إلى الرواية انطلاقا من تجاربهم الخاصة، أو تلك التي تضعها المؤسسة الأدبية[3].

يمكن أن نلاحظ أن نظريات الرواية تتعدد وتتنوع مقترحاتها الرامية إلى ضبط الرواية، في الوقت الذي لا يكفّ فيه هذا الجنس الأدبي عن أن يشهد تحولات عميقة من حيث الشكل والخطاب. وبينما تميزت نظريتا لوكاش وغولدمان بانطلاقهما من خلفية فلسفية وفكرية تربط الرواية بفترة محددة من التاريخ الغربي هي فترة ظهور المجتمع البرجوازي، فإن نظريات أخرى اتسمت تصوراتها بالاتساع والشمولية والراهنية، مثل نظرية الناقد الروسي ميخائيل باختين، التي تنطلقُ من منظور مختلف يتكئ على العلوم الإنسانية واللغة والمعرفة بالثقافات القديمة. اعتبر باختين الرواية جنسا أدبيا عتيقا منفتحا ومتعدد اللغات، وليس وليد المجتمع الحديث. فمنذ كتابه «شعرية دوستويفسكي» إلى «جمالية الرواية ونظريتها» مرورا ب «جمالية الإبداع اللفظي»، استطاع باختين أن يلفت الأنظار بتنظيره المختلف الذي يتكئ على اللغة وأبعادها الاجتماعية[4]. فقد انطلق

1. بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص10.
2. ألبير ليونار، أزمة مفهوم الأدب في فرنسا، ص137.
3. لمزيد التوسع يراجع كتاب:
Jacques Dubois, L'institution de la littérature. Collection Espace Nord Références, (Bruxelles: Editions Labor, 2005).
4. إدريس الخضراوي، النظرية والترجمة: ميخائيل باختين والنقد العربي، مجلة تبيّن، مج5، العدد 20، ربيع2017، ص72.

من دراسة التلفظ الإنساني، وشدّد على الأساس الاجتماعي للخطاب. فالتلفظ من وجهة نظره يستدعي وجود متكلم ومخاطب. ومن ثم اعتبر أن أهمّ مظهر من مظاهر التلفظ هي حواريته، أي بعده التناصي[1]. وانطلاقا من هذا المنظور الحواري اعتبر باختين الرواية نصا لغويا، لا يمكن فهمه إلا على أساس الوعي بالمبادئ الأساسية التي ظل النثر الروائي يستند إليها في مقاومة القوى المحافظة، والأنساق الجاذبة نحو المركز التي تدافعُ على ثبات اللغة ونقائها. فالرواية بالنسبة له تقوم على «تعدد اللغات» و«الحوارية» و«تعدد الأصوات» و«الأسلبة»، وغيرها من العناصر الفنية التي تبرز قدرة الشكل الروائي على الخرق والانتهاك، واستثمار الخطابات والسجلات المميزة للنصوص الأخرى. وبالتالي فهي تعدّ «التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصّي، وهي النوع الذي يعطي تنوّع الملفوظات حيّزا واسعا للعمل»[2]. ويقول في موضع آخر: «إن النقطة الجوهرية هي أن الرواية، على النقيض من الأنواع الأخرى، لا تمتلك أي معيار يمكن قياسها به. فهناك أمثلة معينة تلعب دورا في التاريخ حيث لا يوجد معيار للنوع يمكن أن يقوم بهذا الدور»[3].

إن ما يهمنا في تنظيرات باختين هو تأكيده على مرونة الشكل الروائي، وقابليته للتجدد والتطور مستفيدا من الخصوصية التي تتمتع بها الكلمة في الرواية. فمن بين كل الأنواع الكبرى، تعتبر الرواية الأكثر شبابا. فهي تجمع بين العتاقة والشباب في الوقت نفسه. وهذا يعني أنها قابلة لأن تتكيفَ مع العصور والمراحل المختلفة من التاريخ. «فدراسة الأنواع الأخرى شبيهة بدراسة اللغات الميتة، بينما دراسة الرواية شبيهة بدراسة اللغات الحديثة والشابة أيضا. . الرواية ببساطة نوع من أنواع أخرى. لكنها الوحيدة من بين الأنواع، التي وصلت اكتمالها منذ زمن بعيد وهي ميتة الآن بصورة جزئية، التي تعدّ في حالة صيرورة»[4]. وإذا كان ميخائيل باختين يُشددُ على فكرة مفادها أن ما هو جوهري في الرواية هو حواريتها وانفتاحها، فإن الوعي النقدي الملائم الذي يستطيع أن يؤمّن لها خصوصيتها الفنية والخطابية، هو ذاك الذي يتكئ على معرفة عميقة بالمقومات الأسلوبية التي تميّز الرواية عن الأنواع الأخرى. وفي هذا السياق يرى باختين أن الهامشية التي لازمت الرواية خلال الأزمنة القديمة، تكمنُ ليس فقط في السياق الثقافي المضاد، وإنما كذلك في عدم إدراك النقد لما هو جوهري في النثر الروائي؛ أي: حواريته وتعدد لغاته. فالمفاهيم التي تقرأ بها الرواية لم تكن سوى مفاهيم قراءة الشعر. ولهذا يدعو باختين إلى ضرورة بناء أسلوبية جديدة تستطيع فهم البنيات اللغوية والخطابية في الرواية. فالمسألة المهمة في الرّواية هي المتكلم وخطابه، باعتبار الخطاب محملا بوعي ومقاصد إيديولوجية تُحيلُ على عالم البطل وعلاقاته. بالنسبة لباختين، إذن،

1. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص16.
2. نفسه، ص162.
3. نفسه، ص163.
4. نفسه، ص165.

يظل فهم البناء المفتوح للنص الروائي ومرونته وقابليته المستمرة للتطور والتجدد، رهينا بمعرفة الطرائق والتقنيات التي تضفي الخصوصية على شكل الرواية، وتسعفه على إدخال اللغات الغيرية والأصوات والنصوص والخطابات في نسيجه الحكائي، ويوظفها لتعميق قدرة الرواية على إنتاج المعنى والدلالة. وبهذا المعنى، فإن ما يُميزُ الشكل الروائي هو تعدده وتنوعه وقدرته على اختراق الحدود والمواضعات الرامية إلى تقنينه وضبطه.

2. شربل داغر: جماليات الخرق والانتهاك

تندرج نصوص الكاتب اللبناني شربل داغر ضمن التجارب الإبداعية المتميزة التي تلفت نَظرَ النقد الروائي وتستفزه بما تبلوره من إمكانيات رحبة في العمل على اللغة والكتابة والتخييل. كما أن النهج الجمالي المختلف الذي تقترحه على صعيد الشكل الفني، يشكل تحديا بالنسبة للقارئ. فمنذ روايته الأولى «وصية هابيل» (2008) مرورا بنصوصه اللاحقة «بدل عن ضائع» (2014)، «شهوة الترجمان» (2015) و«ابنة بونابارت المصرية» (2017)، تمكن شربل داغر من شقّ ممرّ إلى نهج أسلوبي وجمالي يوسّع أفق الرواية العربية المعاصرة، في عالم ما بعد كولونيالي ينشغل كتابه بهاجس البحث عن الفرجات والخلال التي تتيحُ للثقافات والهويات أن تتقاطع وتلتقي، وأن تستبدل بسرديات التفاوض والاعتماد المتبادل، سرديات التوتر والتنافر والتضاد، من دون أن تتفرد ثقافة ما بالحقيقة أو باحتكار إنتاج الرموز. وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى ثلاثة محددات أساسية تعطي لتجربته أهميتها وقيمتها في الحقل الروائي العربي:

أ. تتميز النصوص الروائية التي كتبها شربل داغر بالتنويع على مستوى التيمات والأساليب الفنية الموظفة في تمثيل العالم. فهي تنطوي على طاقة تجريبية كبيرة، مبررها رغبة الذات الكاتبة في الإمساك بأقصى المعاني، وارتياد مجاهيل الكينونة، وما لا تطاوله مقتضيات الرواية التقليدية. وعليه، فهذه التجربة الإبداعية التي «ليست تثبيتا لمعنى جاهز، أو استقرارا داخل وضع بعينه، بل هي بمثابة الإبحار، أو التشرد المقصود في الجسد وبالجسد، وانتقال من مكان إلى آخر، أو تردد بين مختلف المواضيع بمكانية مجرّدة يمكن اختزال صفتها الإطلاقية في متاهة كبرى، تضيق لتتسع، وتتسع لتضيق، تبعا لتقلبات الحال، واختلاف المواقع، بالدلالة الاستعارية الكامنة في الإقامة»[1]. هذه التجربة لا يمكن اختزالها في نص واحد؛ لأن كلّ نص فيها ينطوي على خصوصية معينة، وعلى إضافة خاصة، ليس فقط بالنسبة لمجمل نصوص الكاتب، وإنما كذلك بالنسبة للرواية العربية في هذه المرحلة من تاريخها التي تشهد فيها تحولات عميقة على صعيد الشكل الفني والعلاقة بالإنسان والعالم. قد يلاحظ القارئ أن التوغل في المناطق الداجية للذات، واستكشاف الرحلة الإنسانية في عالم لغزي مفتوح على تبدّلات متسارعة، وعلائق متوترة بين الفرد والمجتمع مما يعمق الشعور بالضياع والفقدان، تبدو موضوعات أساسية

1. مصطفى الكيلاني، شربل داغر: الرغبة في القصيدة، ص34.

مهيمنة في نصوص هذا الروائي اللبناني، وأي رواية لا تكترث لمصير الإنسان ووجوده في العالم؟ لكن ما يمنحُ شربل داغر خصوصية ها هنا، هو كونه يجعل من هذه الرحلة الرحم الذي تتشكل فيه أبعاد ودلالات شديدة التعقيد والعمق في تعبيرها عن قلق الإنسان وقلق اللحظة وتوترها؛ إذ يتعيّن فيها السرد «قوة علاجية» يلوذ بها الفرد اللاهث وراء حقيقته.

ب. تمتصّ روايات شربل داغر خطابات ونصوص وأنساق فنية عديدة، حيث توظفها عبر عملية تحويل مبتكرة لخدمة أبعادها ودلالاتها التي ليست سوى ثمرة تلك المسافة الجمالية التي يضعها الروائي بين المعيش الملموس، والعالم الفني الذي يتشيد عبر النص بعلاقاته المختلفة وأبعاده النفسية والاجتماعية. وبهذا المعنى تفرض علينا قراءة هذه الأعمال التأمل في تلك العمليات الإبداعية التي يستطيع من خلالها النص المستقبل أن يدمج النص المصدر في منطقه ونسقه الخاص، وذلك لبناء خصوصيته الفنية والدلالية. وسواء اتخذت علاقات التفاعل بين النصوص شكل حضور مشترك أو تحويل، فإن الفعل التناصي لا يختزلُ هذه الروايات في وضع لعبي خالص. فالتناص ينفخ الحياة في الفضاء الأدبي عبر الطاقة التي ينطوي عليها. طاقة تستخلص من جدلية التملك والتحويل. وبالتالي فهو يتيح للكاتب أن يرسم لنفسه مسارا مميزا تتجلى بموجبه طريقة الكاتب ويتشكل أسلوبه. إن هذه الظاهرة المتعلقة بالتفاعل بين الخطابات والنصوص، لا يقتصر دورها على تعميق إبداعية الكاتب وحفزه على التجديد، بل يمتدّ كذلك إلى التأثير في طرائق تلقي العمل الأدبي. فالقارئ وهو يتخذ دور المؤول أو الأركيولوجي، يعمق معرفته بالظواهر التي تعطي دفعة جديدة في الإبداع الروائي. وبهذا المعنى لا تكون تجربة شربل داغر الروائية مجرد توسيع وتعميق للكتابة السردية العربية، وإنما هي كذلك في عودتها إلى مساءلة أدواتها السردية والتخييلية، تمثل تحدّيا للقارئ واختبارا لأدواته وإمكاناته التأويلية.

ج. إن هذا الخط الجمالي الذي تحفره روايات شربل داغر، وتعمّق أثرها فيه، يترسّخ في التجربة الروائية العربية في كثير من الأعمال الروائية التي ظهرت خلال العشرية الأخيرة، يشغل كتابها هاجسُ البحث في أسئلة الذاكرة، وفي الثقافات والهويات بشكل يبرز تعددها وتغايرها وتكاملها. ولتقديم أمثلة على هذه الأعمال يمكن الإشارة إلى روايات الكاتب العراقي نجم والي، خاصة «ملائكة الجنوب» (2009) و«بغداد مارلبورو» (2012)، كذلك رواية «أصل وفصل» (2009) للكاتبة الفلسطينية سحر خليفة، و«تغريدة البجعة» (2007) للروائي المصري مكاوي سعيد، و«مديح الكراهية» (2008) للروائي خالد خليفة، ورواية «كتاب الأمير» (2005) لواسيني الأعرج، و«هذا الأندلسي» (2007) لبنسالم حميش، و«تغريبة العبدي المشهور بولد الحمرية» (2013) لعبد الرحيم حبيبي و«نوميديا» لطارق بكاري، و«موت مختلف» لمحمد برادة، وحابي (2019) لطالب الرفاعي... إلخ. ومن الواضح أن هذا التوجه ليس حكرا على الرواية العربية، وإنما هو هاجس أساس في الرواية العالمية المعاصرة، تولّد من وضع لم تعد فيه السياسات الأصلية (أو الكلية) ممكنة

لفترة من الزمن، كما يقول الناقد الأمريكي فريديرك جيمسن. وإذ تشهد القدرة العاكسة لسياسات الأصل والتصلب والانغلاق، فقدان الميزة والأهمية، تبرز بحسب هومي بابا سياسات للاختلاف الاجتماعي والثقافي لا تطلق أية مزاعم ذاتية[1].

يتبين أن الرواية العربية المعاصرة التي تتخلق من رحم الحيوات المزدوجة التي تعاشُ في العالم ال ما بعد كولونيالي، عالم الأسفار والهجرات وإقامات الشتات، تستدعي على مستوى القراءة الانطلاق من فرضيات تنبثق من شواغل هذه الرّواية، أي سرديات الشروط الحدية التي تكتنفُ الثقافات والفروع المعرفية[2]. ولذلك تظل الرواية العربية بحاجة إلى «نقد يوسّع منظورات التحليل والتأويل لتهتمّ بالمعرفة التي تنتجها الروايات على مستوى الصورة المعقّدة لعلائق الفرد العربي بالذات وبالأخلاق وبالقيم، لا على أساس الخطاب الإيديولوجي أو السياسي، وإنما من خلال الفضاءات واللغات والصراعات والإيحاءات الملتصقة بالأكوان الروائية المتباعدة عن الخطابات الجاهزة»[3]. مثل هذا النقد المختلف هو الذي يمكن أن يكشف عن مساهمة الرواية في ترسيخ الانفتاح على الإنسانية الجامعة، حيث تضطلعُ الثقافة والأسفار والحب والفن والترجمة والأدب بأدوار شديدة التأثير، ليس فقط على مستوى رسوخها في متخيل النص وطبيعة مقترحاته الجمالية، وإنما كذلك على مستوى الوظيفة النقدية التي يَضطلعُ بها، أي ما تدعوه، دراسات ما بعد الكولونيالية ب الردّ بالكتابة[4].

3. الميتاسرد: الحد الفاصل بين الرواية والنقد

يمثلُ الميتاسرد أحد الأدوات الفنية التي يستثمرها شربل داغر في تجربته الروائية. إذ به يتقوى فعل الخرق والانتهاك لحدود الرواية التقليدية وأنساقها الكتابية، وعبره تَستشرفُ الكتابة السردية أفقا جديدا يملأه الشك والالتباس والريبة في قدرة الرواية على تمثيل العالم بطريقة موضوعية. إن هذه الظاهرة الفنية التي تنعطف بمقتضاها الرواية حول نفسها عبر التأمل والتفكر، لتمرّر معرفة عميقة بالكتابة ومقتضياتها، وبالسارد ووضعه الاعتباري وقدرته على فهم العالم الذي يعرضه أو يتحدث عنه، تعتبر من أهم الأبعاد الموظفة في الرواية المعاصرة بهدف تكثيف شعريتها وأدبيتها. ومع ذلك لم «يعرها النقد ما يكفي من الاهتمام إلى جانب ظواهر أخرى لافتة للانتباه سواء على مستوى الكتابة أو الأسلوب أو اللغة أو الصياغة الفنية»[5]. وقد اعتبر الناقد العراقي فاضل

1. هومي بابا، موقع الثقافة، ص371.
2. نفسه، ص359.
3. محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص31.
4. يمكن الإشارة في هذا السياق إلى: بيل أشكروفت (محرر)، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006م.
5. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، ص175.

ثامر هذا اللون الجديد من التجريب أحد النوافذ التي فتحتها الرواية العربية والرواية العالمية إلى مسارات سردية جديدة تَعتمدُ بشكل «أساسي على انشغال ذاتي من قبل المؤلف بهموم وآليات الكتابة السردية؛ إذ نجد الروائي أو القاص منهمكا بشكل واع وقصدي بكتابة مخطوطة أو سيرة أو نص سردي آخر داخل نصه الروائي أو القصصي. وبهذا يتصدر الهم السردي الواجهة الأمامية للنص الروائي مثلما تحتلّ اللغة الواجهة الأمامية في النص الشعري»[1]. كما اعتبرها الناقد الأمريكي جيسي ماتز الخط الحدودي الفاصل بين الرواية والنقد، وبين الرواية الحديثة التي يتبأر التمثيل فيها على المحاكاة وإمكانية تمثيل العالم موضوعيا، ورواية ما بعد الحداثة التي نقلت الاهتمام من الحكاية أو المادة السردية إلى الشكل السردي والخيارات الفنية المتاحة أمام الروائي[2].

تتعدد مظاهر الميتاسرد في نصوص شربل داغر الروائية، وهذا البعد التجريبي في كتابته لا يرتبط في تصورنا فقط بخبرته الواسعة بكتابة الرواية، وتحكمه في تقنياتها وأدواتها، بل يَستمدُّ نسغه وطاقته المولدة من تجربته الإبداعية التي تمتد على مدى أربع عقود من الكتابة الإبداعية والنقدية، مما يتيحُ له هوامش لإنضاج المتخيل، وتوسيع أفقه على صعيد البنية السردية والرؤية الفنية. إن كتابة شربل داغر التي يصعبُ اختزالها إلى منطق لعبي خالص، تتحدّى مقتضيات الرواية التقليدية أو أدب النضوب الذي استنفد الإمكانيات المتاحة لتجديد دور الرواية ووظيفتها. في كل نصوصه يضخّ شربل داغر دما جديدا في شرايين الرواية حيث يكشفُ عن قصور الأشكال التقليدية في السرد، سواء تلك التي تفترض قدرة على تشخيص الواقع أو التي تدّعي نقل التجربة التي عاشها الكاتب نقلا أمينا كما هو الحال بالنسبة للسيرة الذاتية. فقوة الخيال التي يفعمُ بها داغر الرواية، تُشكلُ أحد أقوى المظاهر دلالة على خصوصية تجربته الروائية.

في «شهوة الترجمان» حيث السارد المتحدث بضمير المتكلم باحثا وأستاذا جامعيا يعدّ بحثا أكاديميا عن ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة ليلة، ويُقدمُ محاضرات بجامعة ستراسبورغ تَتناولُ مسائل ذات علاقة بترجمة هذا النص، وبمخطوطاته وعلاقته بالسرد العربي، تُفتحُ منافذ ثرة لتقديم معرفة ضافية حول الكتابة والتخييل والترجمة. وهذه المنافذ ليست مجرد فجوات يتم خلقها لتوسيع الحكاية أو اجتراح المجال أمام منعطفات جديدة في مسارات الشخصيات، وعلائقها المتوترة بالعالم الذي تعيشُ فيه، بل هي استراتيجيات إبداعية شديدة الأهمية؛ لأنها تُمكنُ الكاتب من تمرير تصوره للكتابة ووظيفتها والحاجة إليها، كما تبئر نظره على القضايا الشائكة والصعبة التي يواجهها. فكثير من الأسئلة المتعلّقة بالترجمة يجري البحث فيها داخل الرواية من خلال تجربة الأستاذ جهاد ليس فقط في بعدها الأكاديمي، وإنما كذلك في بعدها الاجتماعي من خلال علاقاته بالشخصيات المختلفة داخل الرواية. وبالإضافة إلى موضوع الترجمة، يفتحُ حقل الفن بشكل ضاف داخل الرواية حيث

1. فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، ص14.
2. جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص298.

يطرح السارد/ الشخصية آراءه وانطباعاته حول كثير من الأعمال الفنية كما يتعرّض لحيوات مبدعيها. في نفس السياق يمرّر الكاتب من خلال ملفوظات بعض الشخصيات أراء نقدية تتعلق بالكتابة وقدرتها على التشخيص والرّصد. في الحوار الدائر بين جهاد ودانييلا الراهبة، تتحدث هذه الأخيرة عن أوراقها ولم اختارت سردها بالضمير الغائب؛ إذ تقول: «طلبت منه، في تجربة أولى، أن يكتب اعترافاتي بلغة الضمير الغائب، لكي أقوى بعد وقت من اتخاذ قرار بخصوص النشر». (ص299).

بهذا الشكل الفني المفتوح والمركب الذي يستدعي سلسلة من العتبات النصية التي تضيء عالم الرواية كالعنوان والاقتباسات التي مهد بها، وهي لكتاب من طراز الجاحظ وألبيرتو مانجويل، بهذا الشكل إذن، يلتقي شربل داغر بالتجارب الروائية الكبرى التي تنسفُ قواعد السرد الراسية وتعتبر الرواية بحثا؛ إذ يَأخذُ الكاتب على عاتقه مهمة تأهيل القارئ وإعداده لشكل خاص في تلقي نصوصه الروائية باعتبارها خلاصة رحلة بالغة العمق، وبحثا معرفيا واستكشافيا لقارات الأدب والفن والحياة. يتجلّى ذلك مثلا في احتفاء البطل بالأدب لفهم الغرابة المقلقة التي تحفّ به. حيث يَستعيدُ مقاطع من رواية التربية العاطفيةلفلوبير؛ إذ يضعُ ما يعيشه في مرآة فريديريك مورو بطل هذه الرواية. وعندما ندرك أن فريديريك وجهاد يشتركان في الوجهة التي قصداها لاستكمال التكوين العلمي، الأول قصد باريس والثاني حلّ بستراسبورغ، وكذلك النساء العديدات اللواتي يعبرن وجودهما دون أن يضاهي حضورهن ما تمثله ماري أرنو بالنسبة لبطل التربية العاطفية أو دانييلا الراهبة المتمرّدة بالنسبة لجهاد، يتبيّنُ لنا أن العلاقة الحوارية بين النصين لا تشتغل فقط وفق فعالية التناص، بل تتجاوز ذلك إلى الإلماع للحدود والمواقع البينية، والتمفصلات التي تقرّب وتبعّد بين البطلين. إذ من خلال هذه العلاقات التي تتمنعُ على الاختزال والسبر النهائي، يُحقّقُ البطلان تكونها العاطفي والعقلي، الذي يتجه شيئا فشيئا صوب تفكك الأوهام وانجلائها. وبهذا المعنى تأخذ رواية «شهوة الترجمان» أبعادَ ودلالات رواية التكون في إظهارها عملية تكون الإنسان بدرجات شتى، وبأنماط معينة في مختلف حقبات حياته[1].

يمثل الميتاسرد وجها من وجوه التجديد كذلك في رواية «وصية هابيل»[2]. ففي هذه الرواية التي يشكلُ الحوار مكونا أساسيا من مكوناتها التي تعمّق خروجها عن السائد والمألوف، إذ يمتدّ على طولها بين المؤلف وقرينه، نجد إشارات كثيرة إلى الكتابة الأدبية، وتأملات يلقي بها السارد في سياق رده على أسئلة الوافد الذي قد يكون صحفيا، وكأن الكاتب من خلال تلك الإشارات التي يستدعيها مِنْ إنجيل لوقا والدُرّ الفريد وبيت القصيد ل محمد بن سيف الدين بن أديمر و«الانتظار، والنسيان» لموريس بلانشو و«البيان والتبيين» للجاحظ، وحوار لإيمانويل لفيناس، ينثر في طريق القارئ ما يراه علامات أساسية قد تساعد على فك شفرات الرواية، وتحليل رموزها وفهم ما تحفلُ به من استراتيجيات جديدة

1. بطرس الحلّاق، جبران حداثة عربية: ذات تتكون وأدب يتجدد، ص45.
2. شربل داغر، وصية هابيل، رواية، 2008م.

على صعيد الكتابة واستدعاء المتخيل. فعبر الحوار تتسرّب جوانب كثيرة من ثقافة الكاتب الأدبية والجمالية، وإشارات إلى مقاطع وكتب ونصوص ومجلات وأعمال فنية راسخة، وغيرها من العلامات التي تكرّس لها مشروع شربل داغر النقدي والفني. ورغم تعدد التيمات التي يتناولها الحوار بين السارد وقرينه، يُمكنُ أن نعتبر العنصر الناظم للرؤية التي يعبّر عنها هذا النص، هو الانقسام والتصدع بين رؤى متعددة ليس فقط بالنسبة للسارد، بل وكذلك بالنسبة لقرينه أو من ينازعه الاسم.

منذ السؤال الأول الذي يطرحه الصحفي في رسالته إلى السارد المتوحد مع الروائي مستفسرا عن العلاقة بينه وبين كاتب يدعى شربل داغر، إلى تلك الردود التي يُستدرجُ فيها السارد إلى النبش في سيرة شربل داغر، واستعادة لحظات من طفولته، وعلاقته بأسرته، يتبيّن كيف يتحدى شربل داغر المواضعات الجمالية الفارقة بين الأنواع، لأنها تمنعه من البوح بالشكل الذي يريده. فالسيرة الذاتية من منظوره ليست سوى «سيرة روائية مختلقة، وأما الأحسن فكتابة الرواية... »[1]. هذا النفورُ من الكتابة المسكونة بقول الحقيقة عن الذات والعالم، نحو كتابة استكشافية مغامرةٍ، لا يمكنُ ضبطها وفق قواعد محددة، هو ما يعبّر عنه شربل داغر بوضوح عندما يقول: «لا أُحبّ كتابة السيرة، ولا المذكرات، مما يندرج في الاعتراف والصدق والأمانة والإفصاح، ومما يصب في رسم الهوية، بل في إعلانها. . وهو ما تجنبته فعلاً في كتاباتي. ما أنشره في هذا الكتاب ينتسب إلى أنواع صحفية وكتابية معروفة، أهمها: التحقيق، أو كتابة نبذات في الرحلة، إلّا أن فيها شيئاً من سيرتي – سيرتي الانفعالية تحديداً. في هذه المقالات ما يكتب سيرتي على الرغم مني؛ إذ يتعرض للحظات ومعايشات بعيداً عن لبنان، بفعل الحرب، وهذا ما يصحّ كذلك في توقفي في مدن مختلفة كنت أطرق شوارعها بخطواتي للمرة الأولى، فيتسلل عبر الكلمات، عبر الأحوال التي تستوقفني وأعالجها، ما يشير إلى «إمالات» النفس والهوى، إلى بعض الانشداد الانفعالي والإلحاح الفكري، والهوس النفسي ربما. وهو ما يصح خصوصاً في طبيعة هذه الكتابة: المنفتحة فيما تتابع انشغالاتها الملزمة لها، الكتابة التحقيقية فيما لا تتوانى عن قول الذات. . طالما أنها تُعنى بالكتابة بمجرد الانتقال، ما يعني شيئاً من التداخل، من التباس الحدود»[2].

عندما يحتفي شربل داغر بالكتابة المنفتحة، ويَداخلُ بين السيرة الذاتية والرواية، بين التخييل والواقع، فهو يمنحُ السرد الروائي طاقة جديدة تمكنه من التقاط ما يثوي في المناطق الداجية من الذات الإنسانية. وهو يستمد ذلك من خلال النصوص والوقائع الخلفية التي يشد إليها النص الروائي، ويصله بها وصلا عميقا. وليس من الصعب أن يتبيّن القارئ هذا الترابط بين الرواية وما هو مدفون في بطون التاريخ انطلاقا من عنوانها الذي يحفّز القراءة على استدعاء الرموز والدلالات التي تنطوي عليها جريمة مقتل هابيل على يد أخيه قابيل، وامتداد أبعادها ودلالاتها في احتكاك الناس بعضهم ببعض. ومن اللافت أن هذا المسعى الجمالي الذي ما فتئ شربل داغر يعمقه ويوسّعه

1. وصية هابيل، ص202.
2. شربل داغر، في الهواء الطلق، 2016م.

منذ نصوصه السابقة خاصة «فتات البياض» كتابه الأول، مرورا بدواوينه الشعرية ونصوصه الروائية، لا يمكنُ فهمه إلا باستحضار تصوره لِـ «الكتابة المتعددة»، تلك الكتابة التي ما انفك يتحدث عنها ويدعو إليها ويرسّخها في أعماله الإبداعية. ولهذا نجد السرد في نصوص شربل داغر الروائية بنية مركبة، متعددة الأبعاد.

لا تقتصرُ هذه الملاحظة فقط على روايتي «شهوة الترجمان» أو «وصية هابيل»، بل تنطبقُ كذلك على روايته الأخيرة «ابنة بونابارت المصرية» (2016) التي رغم نهوضها على مقتضيات السرد التاريخي الذي يستعيدُ وقائع وأحداث تتصل بالحملة الفرنسية على مصر، ومعاناة المصريين في مرسيليا الذين ساندوا بونابارت وانخرطوا في جيشه، فإنها تختزلُ في شكلها الفني أبرز قضايا الكتابة السردية الروائية عند شربل داغر. سواء على مستوى اعتماد الضمير المتكلم في السرد، وهي ظاهرة لافتة في أعماله الروائية، وفي نصوص الرواية العربية المعاصرة، أو على مستوى تذويت الكتابة، حيث يحرصُ الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته من خلال ربط نصوصه بالحياة والتجربة الشخصيتين، وجعل صوت الذات حاضرا بين الأصوات الروائية لتمييز محتوى النص عن الخطابات الأخرى التي تعطي الأسبقية للقيم والأفكار الغيرية[1]. وبدءا من المناصّات الخارجية، خاصة لوحة الغلاف التي يجري تفكيكها لاحقا داخل المحكي، وعنوان الرواية، بالإضافة إلى العناوين التي اختارها الكاتب لفصول الرواية: من «دفاتر» جولي بييزوني، «دفاتر» أنطونيو دوباسكالينو، «دفاتر» بين نور المنصوري وجوزيف ميري، يكشفُ شربل داغر عن بعض أسرار صنعته الروائية، ومصادرها النصية وغير النصية التي تتدخلُ في بناء عالم الرواية، وتكثيفِ رموزه وأبعاده الدلالية. ففي الحوار الدائر بين نور وجوزيف ميري الذي يطمحُ إلى كتابة رواية، نلتقي بجملة أفكار حول الرواية وكتابتها. فلكي يقنع نور بالاشتراك معه في المشروع الأدبي الذي يسعى لتحقيقه، يلفت جوزف انتباهها إلى اللعبة الانكليزية المسماة: Steeplechase فيقول: «في هذه اللعبة ينطّ الفارس فوق حواجز مختلفة، على أن المسافة قصيرة بين حاجز وآخر. . هذا التقليد حمله أحدهم في إنكلترا إلى الأدب، فيتعاون أكثر من أديب على كتابة عمل روائي واحد... هذا ما أحلم به. . هذا ما أقترحه عليك». (ص283) ينطوي هذا التصور للرواية على جوانب كثيرة تحيلُ إلى منظور شربل داغر للكتابة المتعددة. تلك الكتابة التي لا تكون إلا مغامرة وتجريبا وبحثا عما يوسّع المخيلة، ويعمق علاقتها بالأسئلة اللاهبة التي تئن الشخصيات تحت وطأتها وتكتوي بنار أعبائها الحارقة. وهذا النّزوع التجريبي الذي يتبأر على الخيال، ويحرض القارئ على تلقي الرواية بوصفها عملا إبداعيا، رغم المادة السردية التاريخية التي ينهل الكاتب من معينها، يلغي الفواصل بين الرواية والواقع، الحقيقة التاريخية والخيال. لكأن الذهاب بالتجربة الإنسانية التي تتقصّدُ الرواية إلى تمثيلها إلى الحدود القصوى، لا يتحققُ إلا عبر

1. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية، العدد49، مايو2011، ص67.

كتابة تخلخلُ أساليب الشكل الواقعي التقليدي، وطبيعته الخطية التي لا تتلاءم مع الحقائق الجديدة التي أثبتها العلم، ممثلة في تشظي الذات، وتعدد الأنا، ونسبية الحقيقة.

بهذا المبنى الميتاسردي الذي يجلبُ إلى القصة المحكية خطابات وتأملات حولها، يستطيعُ الروائي تكثيف العلامات الدالة على الاشتغال التخييلي الإبداعي. فالاستدراك الذي نقرأه في نهاية رواية «ابنة بونابارت المصرية»؛ إذ يتوجه السارد/ الكاتب إلى القارئ، ويفصحُ عن مصادره ومرجعياته التي ليست سوى تلك الأوراق التي عثر عليها في حقيبة منسية تحت سرير في الغرفة رقم 213 في فندق القديس بطرس وروما. هذا الاستدراك يجعلُ صوت المؤلف بارزا في الرواية؛ إذ يدفعُ بآرائه حول القصة المروية نحو الواجهة. وبهذا الشكل تغاير الكتابة الروائية عند شربل داغر رواية الحداثة التي ارتكزت جمالياتها على عالم القصة بجزئياته وتفاصيله، وبقدرة الروائي على إعطائه منطقا متكاملا يرتهنُ إلى خصوبة الوصف ودينامية السّرد والسيكلوجية العميقة للشخصيات[1]. إن ما يشغلُ الرواية عند شربل داغر ليس فقط تحقيق قصة محكمة البناء، ولكن أيضا، ومن خلال إنتاج الكاتب لهذه القصة ينتجُ وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة.

4. البحث عن الذات بين الثقافات وخارج الحدود

لا شك أن المنزلة الأدبية التي تتمتع بها النصوص الروائية لشربل داغر لا تعود فقط إلى كونها تمثل تجربة أدبية قوية لا يمكن أن يكتنه أسرارها إلا ناقد واسع الثقافة، بسبب نهوضها على مفهوم الكتابة المتعددة التي تشارك فيها أساليب أو قدرات كتابية مختلفة، بل ترتدّ كذلك إلى كونها تنطوي على أنموذج لكتابة يستحكم بها هاجس كياني ووجودي. فإذا كانت الذات تتعين بوصفها شديدة الحضور في هذه التجربة بنصوصها المختلفة: الشعرية والروائية، فإن استراتيجية «التبعيد» أو المسافة التي يحتفظ بها الكاتب إزاء الذات، وهو يوزّع شيئا من نفسه، ويرتجل ويبتدع، تفسح مجالا واسعا للبحث عنها في الذوات والتجارب الإنسانية المختلفة. وهذا ما ألمع إليه عديد من النقاد والقرّاء الذين حاوروا تجربته الإبداعية؛ إذ تحدثوا عن إمكانية تصنيف نصوصه ضمن كتابة «التخييل الذاتي» الذي ليس سوى تلك الكوى التي يفتحها الكاتب في جدار الكتابة السيرذاتية بحثا عن حرية أكبر تتيحُ له التعبير عن ذاته والإفصاح عنها بعيدا عن القيود والمواضعات الاجتماعية والثقافية الخانقة. في التخييل الذاتي «لا يكون الغرض عند الكاتب هو مطابقة النص مع «حقيقة» الأنا. على العكس يجعل التخييل الذاتي من الهوية مجالا للتخييل فلا يعود ممكنا المقارنة بين الحقيقي والمزيف، بين الواقعي واللاواقعي»[2]. ومن هذه الزاوية نلاحظ حضورا لافتا للعينات السيرذاتية التي ينثرها شربل داغر عبر الشخصيات والمواقف والأحداث

1. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص174.
2. محمد برادة، التخييل الذاتي في كتابات توفيق الحكيم، مجلة نزوى، العدد 87- 2016، ص28.

والأمكنة التي يشخصها؛ إذ يقول في هذا الصدد: «هذا ما اتجهت إليه منذ سنوات بعيدة، قبل أن يتم الكلام عن التخييل الذاتي. لا أريد من هذا القول إنني لم أنخرط في هذا الخيار التأليفي، وإنما للقول بأن لهذا أسباباً أخرى، تقع في نظري إلى القصيدة العربية الحديثة. فقد عمدت إلى الكلام عن: شربل، وغيرها من التسميات القريبة منها، لإقامة مسافة بيني وبين نفسي، ولإيجاد المسافة بيني وبين غيري، وبيني وبين القصيدة. إنه نوع من «التبعيد»، كما يقال في المسرح. وهو ما سعيت إليه بطريقة أخرى في السنوات المتأخرة؛ إذ كتبت قصائد لا تقوم على متكلم واحد فيها، وإنما على عدد منهم، ما يبطل بالتالي تحكم المتكلم به»[1].

هذا البعد التجريبي الذي ينتهك مواضعات الكتابة التقليدية، ويستكشفُ التخوم القصية للتعبير عن الأسئلة الحارقة، يمثلُ إحدى العلامات الفارقة والمائزة لروايات شربل داغر. ففي رواية «وصية هابيل» يتعيّنُ الحوار أحد الأساليب التي يوظفها الكاتب لتعميق العلاقة بين الكتابة والتجربة الوجودية. في هذه الرواية يتبدّى لنا ذلك الأفقُ الجمالي المختلفُ الذي يرتاده الكاتبُ للإمساك بمجموعة من اللحظات والأحداث والشخصيات ذات العلاقة بطفولته وبحياته الخاصة، جاهدا في أن يستقدم لروايته تأثيرات فنية متنوعة المصادر والمرجعيات والسجلات، مما يعمّق سردية الرواية ويوسّع ممكنها الدلالي. والملاحظ أن نهوض الرواية على البنية الحوارية، ينبهنا إلى التحولات العميقة التي برزت في الرواية العربية الجديدة، وفي النقد الروائي على حدّ سواء. لقد شدد النقد الروائي في مرحلة معينة من تاريخه على كون الحوار ليس سوى استراحة للكاتب والقارئ. فهو يعطّل عملية السرد ويوقفها. غير أن التطورات التي حصلت في حقل السردياتمنذ السبعينيات، ومع اكتشاف أعمال ميخائيل باختين المدهشة، دفعت الدرس الروائي إلى مهاد جديدة. لم يعد التفكير النقدي في الرواية ينصبّ على المكونين «الوصفي» و«السردي»، بل أُضيفَ المكون «الحواري» باعتباره موضوعا سيميائيا شديد التعقيد. وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى الدراسة الهامة للباحثة جيليان لان ميرسيي بعنوان: الكلام الروائي[2]. وبقدر ما يسهم الحوار في «وصية هابيل» في نزع الحجب عن المؤلف وقرينه، بقدر ما يزيد العلاقة بينهما تشابكا وتعقيدا والتباسا. وهذا ما يجعلُ تأويل الرواية عملية صعبة ومربكة للقارئ؛ إذ لا يناظرها في ذلك سوى تلك الصعوبة التي كابدها المؤلف في إبداع هذا النص المتوتر الذي فيما هو يخترقُ الحدود الجمالية التي أرستها الكتابة التقليدية، فإنه يعمّق إمكانات الرواية على البوح والتعرية والكشف.

إن هذه الرواية الرافضة للأفكار الناجزة والنهائية القائلة بقدرة بعض الأنواع، مثل السيرة الذاتية والمذكرات والرّسائل والرّسم الذاتي على قول الحقيقة، حقيقة الذات التي تنهضُ بكتابة

1. الشاعر والناقد شربل داغر: الشعر مكانه موحش، حوار مع الشاعر شربل داغر أجرته ليندا نصّار، موقع ضفة ثالثة. الرابط: https: //www. alaraby. co. uk/diffah/interviews/2017/1/25

2. Gilliane lane mercier, La parole romanesque, Edition clinksieck, 1999.

سيرتها، ليس أمامها سوى الإمعان في التجريب والمغامرة بحثا عن الأساليب والأشكال الفنية التي تتيحُ الإمساك بالفراغ والصمت اللذين تنطوي عليهما كل تجربة إنسانية. من هنا لا تكتفي الرواية بانتهاك العقد السير ذاتي حيث يتنازع شخصان حول الإسم عينه، وسيرتهما متقاطعة ومتباينة في آن، بل تحتفي كذلك بالتخييل، ما يمثلُ مساءلة عميقة لمفهوم السيرة الذاتية ولحدود البوح الممكنة. وبالإضافة إلى الحوار الذي يعمّق انفتاح الرواية، ويوسّع محتملها الدلالي، تستدعي الرواية كذلك تقنية الصمت الذي يعبّر عنه بالبياض. والصمت كلام بتعبير فان دين هوفل، وهو دعوة للقارئ لملء ذلك البياض، وهذا ما يتطلب وعيا واسعا بما كتبه شربل داغر من نصوص كثيرة غنية ومتنوعة. وبهذه الأساليب والمقترحات الفنية، تكسر الرواية الأسلوب السردي التقليدي الذي درجت عليه الرواية العربية في كثير من تجاربها، لترتاد أفق كتابة مغايرة أو حساسية جديدة يستحكم بها هاجس الانتماء إلى العصر، والالتصاق بأسئلة الإنسان فيه.

في رواية «شهوة الترجمان» يأخذ البحث عن الذات بعدا أكثر كثافة وشعرية. فالرواية تحتفي بقوة بالتنوع الثقافي وبالتحرّك عبر الحدود، إلى الحدّ الذي يصيرُ فيه هذا التعدد مدخلا أساسيا لفهم التجارب والأحداث والمواقف التي يتعرّضُ لها بطل الرواية الذي يخوض تجارب يشوبها التعقيد والتناقض والالتباس، كما تتعرّضُ لها الشخصيات الأخرى التي تؤثث عوالم النص. بدءا بالبروفسور الفرنسي جلبير الذي قاده البحث الأركيولوجي إلى قرية لبنانية، ليتعرّف على أليس راعية القطيع، ويعيش معها تجربة انخطاف وتعلّق انتهت به إلى الهروب والعودة إلى ستراسبورغ متهما بالقتل سنة1961. مرورا بابنته فيرا، أو دانييلا الرّاهبة المتمرّدة أو كرستين الطالبة أو فضيلة التونسية. إذاً لا يتعلّق الأمر بحبكة تقليدية أو إعادة تمثيل لعلاقة عاطفية بين مثقف من الشرق ونساء غربيات، بشكل يجلي تصادم القيم والمفاهيم والرؤى بين الحضارتين. كلا، ففي هذه الرواية تبدو هوية البطل المركزي مركبة، تشكلها الخبرات والتجارب المتداخلة التي تتحدى كل المزاعم الرامية إلى ترسيخ هوية مكتملة أو ناجزة. وإذا كان سؤال الهوية يشغل مساحة مهمة في محتوى السرد، فإن هذا الحضور لا يكتسبُ الطابع الإشكالي من خلال دلالات القلق والغرابة وفقدان البوصلة، بل من خلال تحدّي المقولات الاختزالية والمزاعم المرتبطة بفكرة الأصل والنقاء.

إن العوالم التي تشيدها الرواية، سواء تحدثنا عن العوالم الخاصة والحميمية، مما يتعلق بالشخصيات، أو العوالم ذات الطبيعة العمومية التي يشتغل فيها الحوار والتفاعل على نطاق واسع، كما يحدث في المحاضرات التي كان جهاد يقدمها لطلبته حول الترجمة في قسم الدراسات الشرقية بجامعة ستراسبورغ، والتي استند فيها إلى البحث الذي كلّف بالقيام به حول موضوع: ترجمة أنطون غالان لألف ليلة وليلة بين سياسة النقل وسياسة التأليف. هذه العوالم يتشكل أساسها من العلامات والرموز الثقافية التي يبدعها الإنسان، ويفصحُ من خلالها عن كينونته. فأغلبُ شخصيات الرواية يسكنها هذا الهاجس بمستويات مختلفة: جهاد الذي يضطلعُ بالسرد بضمير المتكلم، والبروفسور

الذي تخضعُ هويته وسيرته الذاتية لإعادة التركيب من خلال عملية تفحص وتمحيص دقيقتين لما خلفه من أوراق ووثائق ومؤلفات، وكذلك كريستين ودانييلا وفيرا وفضيلة. وبما أن هذه الشخصيات تنتمي إلى ثقافات مختلفة، وخلفيات دينية متباينة، فإن العلاقات الرابطة بينها تولد أفقا أرحب من حالات الاعتماد المتبادل بين هذه الثقافات بعيدا عن مقولات التصلب والانغلاق والرؤية الأحادية. وهذا ما يتيحُ تلمّس رسالة الرواية المعاصرة، بخصوص التنوع الثقافي والهويات المركبة التي تتغذى من بعضها البعض، وتتواصلُ فيما بينها بشكل يؤكد أهمية الخبرات المكتسبة عبر الزمن، في تشكيلها وإثرائها وإعطائها أبعادا جديدة. ويمكنُ أن نستشف هذا بوضوح في نهاية الرواية لما عاد جهاد إلى بيروت، ليس فقط عندما أخذ في تقييم التجربة التي عاشها بستراسبورغ، وإنما كذلك من خلال التواصل الذي هيأه بين فيرا وأليس الراعية التي أحبها والدها قبل أن يتزوج من والدتها. وهكذا يتولّدُ إدراك مختلف للذات والآخر. وعليه، فأهمية الكتابة وفعاليتها عند شربل داغر تتمثل في كونها تنيطُ بالأدب وظيفة «الشفيع» بل «المخلّص». وبذلك «تتجاوز المقصد التعليمي الرامي إلى تكوين الفرد المواطن أو المجتمع، إلى مقصد ألصق بالذات: أن تكشفَ للإنسان ذاته، وعلى الأخص في قوامه الأنطلوجي وتجذره الماورائي خارج أنشوطة الزمن، فإن خالط تلك الوظيفة بعد تعليمي ما فإنه يتجلى في حثّه على السعي إلى زمن نبوي، لا بدّ أن يكون منطلقه في الآن والهنا»[1].

يتعينُ البحثُ عن الذات والسعي لترميم الهوية المشروخة الموضوع الأساس والمحوري في رواية «ابنة بونابارت المصرية». ورغم أن السرد الروائي ينهضُ على أحداث تاريخية تتصلُ بمرحلة مفصلية في تاريخ المنطقة العربية في العصر الحديث، ممثلا في الحملة الفرنسية على مصر، فإن الصوغ التخييلي لهذا الحدث، أتاح للروائي أن يقدم تفاصيل تقربنا من التجارب المؤلمة التي عاشتها بعض الشخصيات، خاصة العامل المصري حسين والطباخة المصرية آمنة وابنتها نور. فعبر المحكيات المتعلقة بهذه الشخصيات، تتوغلُ الرواية في الذاكرة الجماعية الجريحة لتكليم مناطق البياض التي لم يقترب منها النص التاريخي. وعلى هذا الأساس، تستحضر الرواية إشكالية الحدود للتوغل في تجارب الشخصيات ومعاناتها، خاصة بين الإسكندرية ومرسيليا. يتجلى ذلك بقوة من خلال تجربة البطلة نور ابنة آمنة المصرية التي فيما هي تبحثُ عن أصولها بين مرسيليا والقاهرة، وتعيد ترميم هويتها وهوية والدتها، تكشفُ إلى أي مدى أن سيرتها تنطوي على كثير من المناطق الداجية التي تحاصر فعل الكتابة وتقاومه. بهذا المعنى تلتقي تجربة نور بتجارب شخصيات أخرى كعبد الرحمان الجبرتي في الإحساس بكون الكتابة خطيرة ومرغوبة في الآن نفسه. ولعل ما يلفتُ الانتباه ها هنا هو ذلك التماس بين الشخصيات والهويات رغم الحدود واختلاف الثقافات واللغات، كالعلاقة الغرامية بين آمنة وضابط الجيش الفرنسي، وبين كوليت والصحفي الإيطالي بييزوني والاتصال بين حسين وعائلته بعد انفصال دام سنوات عديدة. هذا التمازج يجد كثافته في حديث نور عن بونابارت؛

1. بطرس الحلّاق، جبران حداثة عربية: ذات تتكون وأدب يتجدد، ص39.

إذ تقول: «أنا ابنة بونابارت المصرية بأية حال. أنا ابنته حتى لو لم يكن والدي الطبيعي. هو من دون شك من جعل هذه الحيوات تلتقي، ما جعل شرايين دمي تعبر المتوسط في الاتجاهين». (ص260).

تركيب

لا تزال الرواية الجنس الأدبي الأكثر إثارة لاهتمامات النقاد والقرّاء. فهي في تطورها ودينامية علاقتها سواء بالنصوص والخطابات المجاورة، أو الواقع الذي تستمد منه ما يعمق متخيلها، تطرح أسئلة عميقة على النقد الذي يواكبها، وفي كل مرّة تدفعه دفعا إلى مراجعة منظوراته وتجديد أدواته حتى يستطيع فهم الفورة التي تشهدها، والقواعد الجديدة التي تجترحها للإحالة على التحولات المتسارعة التي تطاول الفرد والمجتمع. إن كون الرواية ممارسة إبداعية تتمرّد دائما على المعايير والمحددات التي توضع بهدف ضبطها وصبها في قالب محدد، هو ما يوسّع باستمرار أفقها، ويجعلُ منها الجنس الأدبي الأقدر على التقاط النغمة الخاصة بعصرنا. ورغم الجهود الكبيرة التي بذلت من أجل صياغة تصورات نظرية بخصوصها، فإن النقاد والمنظرين مافتئوا يعبّرون عن حاجة الرواية المعاصرة إلى نظرية تواكب تحولاتها، خاصة أن الرواية تتطور اليوم في مواقع غير المواقع التقليدية التي ارتبط بها تاريخ ظهورها. فالنصوص القادمة من الصين واليابان والهند وأمريكا اللاتينية وأفريقيا والعالم العربي والإسلامي، تحتفي بدرجات مختلفة بجماليات جديدة تتحدى الجماليات الغربية وتوسّعها. وهذه النصوص لا يمكن فهم الإضافات التي تحملها إلا من خلال منظور موسّع يستحضر البعد العالمي للظاهرة الروائية من جهة، وارتباطها بأسئلة واقعها من جهة ثانية.

في هذا السياق، تعدّ تجربة الروائي شربل داغر من أهم التجارب الروائية المعاصرة التي تتميز بعمق بنياتها النصية والتعبيرية والدلالية. فالنصوص الأربعة التي كتبها مسنودا بتجربة إبداعية ونقدية شديدة الثراء والخصوصية، وبخبرة واسعة بالأدب العالمي والجماليات، تنطوي على إمكانات سردية وتخييلية شديدة المغايرة والاختلاف، وعلى رؤى فكرية تنبثق من وعي عميق باللحظة المعاصرة، وبأسئلتها الملتبسة التي يواجهها الفرد عاريا من كل سند سوى إصراره العميق على البحث عن الحقيقة التي تشغله. لذلك يمكنُ وصف هذه التجربة بأنها تجربة مفتوحة ذات أبعاد سيميائية تكثف الطابع الإشكالي للرواية. فهي ضد المعيار وضد الحدود. إنها احتفاء بالمغامرة والبحث والحفر من أجل بلورة مكونات وأساليب تسعفُ الكاتب على الإمساك بالكينونة. وعلى هذا الأساس ليست الرواية عند شربل داغر وليدة الصدفة أو العفوية، بل هي وليدة وعي ومعرفة عميقين بالفعل الروائي واللعبة الفنية. وهذا ما يجعلُ عملية تأويلها عملية شاقة تتطلبُ أكثر من قراءة للنص الواحد. ومن المعروف أن شربل داغر منذ نصوصه الشعرية الأولى ما انفك يدعو للكتابة المتعددة، لأن الواقع والتجربة التي يكرع من حوضها الأدب المعاصر لا يمكن الإحاطة بهما والتقاط النغمة الكامنة في أحشائهما إلا عبر كتابة منفتحة ومتعددة. منفتحة على النصوص واللغات والخطابات والسجلات التي تعمّق الصوغ الأدبي، وتسمح للرواية ببلوغ تلك الحوارية

التي تحتفي بالشيء ونقيضه. ومتعددة لأنها لا تقبل القراءة التي تدّعي إمكان الوصول إلى معنى ناجز أو نهائي. من هنا فهذه التجربة التي تنفتح على السرد الذاتي، وتفسح مجالا واسعا للاختلاف الذي يثري الوعي بالكينونة ويوسع أفقه، لا تستمد قيمتها في الحقل الروائي العربي فقط مما تقوله، بل كذلك من كيفية القول، أي الشكل الفني الذي لا يكفّ الكاتب عن تغذيته وتوسيعه بالتقنيات والاستراتيجيات السردية التي يستدعيها.

تحتفي هذه التجربة من حيث مادة السرد ومضمونه بالحدود، كالحدود الجغرافية بين بلدان وقارات مختلفة، والحدود بين اللغات والهويات والثقافات والأعراق. وإذ تتعين هذه الحدود من العلامات المائزة لنص شربل داغر الروائي، فإنها تخضع، على المستوى الفني، لعمليات من الخرق والتفكيك والتجاوز، بما يبرز وعي الروائي بحاجة النص إلى مزيد من المغامرة والتجريب واستهداف المجهول كيما يستطيع التعبير عن الإشكاليات العميقة التي يواجهها الفرد في الأزمنة المعاصرة. ويمثل السفر أحد العناصر التي يتحقق بها هذا الخرق، فيحدث التلامس بين اللغات والرؤى والأفكار، وكذلك بين الشخصيات الضائعة بين اللغات والعوالم. فالأبطال الذين يبتدعهم شربل داغر هم أبطال رحّالون ومشاؤون بالمعنيين المادي والرمزي. يسافرون في الأمكنة وفي الآداب والموروثات الجمالية على تنوعها واختلافها. وهذا ما يتحقق في رواياته من خلال تجارب اللقاء الضافية التي تحدث بين الشخصيات من جهة، كاللقاء بين أليس الراعية اللبنانية والأستاذ الفرنسي، واللقاء بين جهاد بطل رواية «شهوة الترجمان» وبين فيرا ابنة البروفسور، أو اللقاء بين نور وجذورها في البيئة المصرية، أو اللقاء بين آمنة وضابط الجيش الفرنسي، وبين الآداب واللغات والثقافات من جهة أخرى. يقول شربل داغر: «كذا استوقفتني الحدود: حدود وحدود، بين بلدان وأشكال وأنواع وهيئات، بما أثار متعة الخروج لدي، متعة «النطنطة» بين الخطوط والسطور، معولاً على ما لا أتوانى عن قوله: حيث تُقام الحدود ليس المكان الذي يفصل بيننا، بل المكان الذي يتيح لنا أن نتلامس»[1].

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. العربية والمترجمة

- ألبير ليونار، أزمة مفهوم الأدب في فرنسا، ترجمة زياد العودة، سلسلة الدراسات الأدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002م.
- بطرس الحلّاق، جبران حداثة عربية: ذات تتكون وأدب يتجدد، ترجمة: إياس الحسن وجمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013م.

1. من ورقة ألقاها شربل داغر في «المعهد العالي للفنون والحرف» في صفاقس بدعوة من «جمعية جسر الفنون» و«جمعية الدراسات الأدبية» في 23/ 2/ 2007، منشورة في الموقع الإلكتروني للكاتب.

-تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م.

– بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2001م.

– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: وتقديم لطيفة الدليمي، دار المدى، دمشق، 2016م.

– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، دار رؤية، القاهرة، 2010م.

– شريل داغر:

- في الهواء الطلق، سيرة مختلسة، دار أزمنة، الأردن، 2016م.
- صية هابيل، رواية، دار رياض الربس، بيروت، 2008م.

– فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى، دمشق، 2013م.

– محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، دار آفاق، القاهرة، 2008م.

– مصطفى الكيلاني، شربل داغر: الرغبة في القصيدة، دار شرقيات، القاهرة، 2007م.

– هومي بابا، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م.

ب. الأجنبية

- Gilliane lane mercier, La parole romanesque, Edition clinksieck, 1999.
- Jacques Dubois, L'institution de la littérature. Collection Espace Nord Références, (Bruxelles: Editions Labor, 2005).
- Massimo Fusillo, Naissance du roman, Traduit de l'italien par Maeielle Abrioux, Editions di Seuils, Paris 1991.
- Pierre Van Den Hovel, Parole Mot Silence Pour une poétique de l'énonciation, Librairie josé corti 1985.

2. المجلات

– تبيّن، مج5، العدد 20، ربيع 2017م.

– دبي الثقافية، العدد 49، مايو 2011م.

– فصول، مج4، العدد 1، أكتوبر–نوفمبر–ديسمبر 1983م.

– نزوى، العدد 87، 2016م.

الشروح الأدبية
من ضيق البنية إلى رحابة التداول

البشير العوني[*]

تنتمي الشروح الأدبية أصالةً إلى مجال النقد التطبيقي، فهي تتوجه بالنظر والتأمّل إلى النصوص الأدبية بغية تنزيل مجموعة من الرؤى والقواعد النظرية المتحمّلة في ذهن الشارح، يتم تنزيلها لأجل استخراج المعنى الكامن في النص وإبراز الجوانب الفنية فيه، وما فتئ العلماء والباحثون ينبّهون على أن هذه الشروح باعتبار هذا الجانب التطبيقي فيها هي مجال خصب لاكتشاف جملة مهمة من القضايا والمسائل والمناهج المنطوية تحت طيات هذا الصنف من التأليف عند العرب؛ فالشرح الأدبي مجالٌ خصب لتتبع مناهج الدراسة وطبيعتها وصورها التي ظهرت متشكلة فيه، وهو أيضا ميدان لمدارسة القضايا المحورية التي كان الفكر العربي يبني عليها مباشرته للنصوص الأدبية بالشرح والتحليل، شأن انشغاله بالقضايا الصوتية والتركيبية والمعجمية والبلاغية ونحوها، باعتبار ذلك من بين أهمّ مكونات النص الأدبي المشروح، وكذلك لا يقل عن ذلك أهمية مقاربة الشارح للتكامل الكائن بين مختلف هذه المكونات، أو إحالاته على الوقائع التاريخية والسير وغيرها، وكل هذا وغيره مما له من الفضل في الكشف عن جانب خفي من التفكير العربي، ويفتح للبحث في آفاقٍ جديدة من الدرس الأدبي.

إن الشرح الأدبي عبارة عن حقل معرفي خام يحوي مجموعة من المواد المعرفية والقضايا العلمية والمناهج المتنوعة التي تثري إلى حدّ كبير العلوم الأدبية واللسانية الحديثة، فهو يمتاز في نفسه بمجموعة من الخصائص التي تضيف إلى حصيلة الدرس الحديث أمورًا معرفية كثيرة، وجدنا الباحثين قد تنبّهوا إليها، يقول بوشتى السكيوي: «المطّلع على محتوى هذه الشروح يدرك منذ الوهلة الأولى أنه أمام مؤلفات أصيلة، فيها الكثير من الفوائد الأدبية والعلمية التي لا توجد في غيرها، وفيها الكثير من الآراء النقدية، والمناقشات الذوقية الخاصة بمؤلفيها، والمتميزة بالدقة العلمية، والأسلوب النقدي التحليلي المتين، وهي سمات تضفي عليها نوعا من الجدة والابتكار»[1].

---

*. باحث، كلية اللغة العربية، مراكش.

1. السكيوي، الشروح الأدبية المغربية وقيمتها العلمية في العصر العلوي الأول: شرح الحماسة لابن زاكور نموذجاً، حوليات كلية اللغة العربية، عدد 4 القسم الثاني، 1994م، ص254.

سنحاول أن نستجليَ في هذا المقال مجموعة من السّمات التي طُبعت بها الشروح الأدبية في الثقافة العربية، والتي تكشف في أهم مكوناتها عن أنها ليست بنى نصية مغلقة، يقوم الشارح فيها بالاقتصار في الوصول إلى المعنى الثاوي في طيات المتن المشروح على البنيات النصية الداخلية فقط، بمعزل من طَرقِ مستويات أخرى من البحث تُرى ذات أهمية لا يُستطاع الاستغناء عنها من أجل الوصول إلى مقاربة الكمال في استيفاء المعنى المراد من المتن المقصود شرحه، وهو الأمر الذي يريد منشئ النص أن يبلّغه إلى القارئ، وقد لا يريده أحيانا، لكنّ القارئ يكون بالوقوف عليه وتحقيقه على بيّنة من ظروف وملابسات كانت لها ظلال على المعنى الذي قدّمه الكاتب في ظاهر نصه.

يرى متأمل الأبحاث التي جعلت الشروح الأدبية العربية محط نظر أنها تميل أكثر إلى العناية بالجانب النصي من الشروح، فالدراسات العلمية المعاصرة -خصوصا الأكاديمية منها- قد وصلت إلى مرحلة متقدمة في دراسة مكونات الدرس اللغوي واللساني في الشروح الأدبية، كالمكوّن الصوتي أو التركيبي أو البلاغي وغيره، في حين أن المستويات الأخرى المتصلة بالوظيفة والتداول وما يدور حولهما بقيت غائبة أو قُلّ بُذل فيها جهدٌ أقل مما تستحقه من الدراسة.

ولذلك، فإنه لا يُرى بدٌّ من أن يستنير الشارح بمجموعة من مستويات التحليل التي تضع في عين الاعتبار النصَّ حال كونه واسطة بين المتلقي بما يحمله في ذهنه من اختيارات وتجارب، «وما يتصل بمشاعره ومعارفه وعلاقاته الاجتماعية، وبما كان سائدا في عصره من المذاهب الأدبية والجمالية والتقاليد اللغوية»[1]، وبين السياق والمقام الذي يعبّر عن اللحظة التي ولد فيها النص، بما فيها من مواقف وظروف حافة، وكذلك يأخذ بالاعتبار متلقي النص، وذلك «من خلال معارفه وخبراته بالأعمال الأدبية وبتصوراته عن المقاييس الجمالية»[2].

سار الباحث في هذا العمل آخذا في الدراسة بمنهجِ ذكر النماذج الممثِّلة لكل ظاهرة يقصد تجليتها وبيانها، وكانت هذه الأمثلة والنماذج متوزعة علىَ شروح مختلفة من الشروح الأدبية، دون أن يلتزم الباحث بتتبع أمثلتها أو استقصائها، ولا محاولة إعطائها نسقا تصوريا محددا، لأن القصد في هذا المقال هو الإشارة إلى وجود الظاهرة وقوة حضورها في المجال قيد الدرس، في إشارة من الباحث إلى ترك عملية التتبع والاستقصاء وذكر التفاصيل إلى موضع آخر يناسب هذا الغرض.

1. الشرح الأدبي وساطة بين منشئ النص وقارئه

النص الأدبي في أصله عبارةٌ عن رسالة يوجّهها الأديب إلى القارئ، موقفا إياه على مجوعة من الأفكار والقضايا والمواقف في صورة فنية تقع من خاطره ومخيّلته موقعا، فإذا كان الأمر كذلك

1. شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص110.
2. نفسه، ص111.

فإنه قد يحُول بين الأديب وبين هذه الغاية ما يعيق عملية التواصل هذه، كأن يكون كلام صاحب النصِ غريبًا من حيث لغته أو غامضًا من حيث تركيبه، أو مغرقًا في إيحائه التخييلي، إلى غير ذلك من المُعيقات، لذلك يأتي الشرح للنص الأدبي رافعًا هذا اللبس، وكاشفًا غطاء الضمائر الكامنة في طيات النص؛ ف«العلاقة الغريبة الرابطة بين اللغة والمتكلم تجعله إذا تكلم توهّم الإفصاح وقد لا يكون مفصحا، وتجعل القارئ إذا قرأ توهم الفهم وقد لا يكون فاهما، ويزيد أمر المعنى تعقيدًا إذا تعمد المتكلم التفنن في العبارة والخروج عن مألوف المنظوم، فكانت الحاجة إلى التفسير»[1].

إن من أهم خصائص النص الأدبي أن يكون معتمدا على البلاغة والتخييل، وذلك كي يرتفع النص من مستوى الدرجة الصفر من التعبير إلى حد الوصول بعقل القارئ وذائقته إلى أبعد مستويات النص الفنية والجمالية، إلا أن منشئ النص قد يقع له الإيغال في تتبع الصور ورصد الإحالات الذهنية، حتى إنه لربما يقع في الإغراب في المعنى، والبعد عن مستوى فهوم القراء، فيكون النص في حاجة إلى وساطة بين المنشئ والقارئ، ومنه تأتي الحاجة الملحة لدور الشارح، ولهذا كان اهتمام الباحثين في أغلب الدراسات المعاصرة منصبا على الجانب البلاغي في دراستهم للنصوص، لأنها من أهم ما يبرز فيه دور الشارح وقدرته على الوصول إلى فهم مراد صاحب النص من المعنى، يقول عبد القادر المهيري مبِينا عن ذلك: «الكلام في كل اللغات يتضمن من العلامات والقرائن والألفاظ ما ليس ضروريا للمعنى، ولكن هذه العناصر تحميه من الخطأ، وتضمن إبلاغه إلى السامع بطريقة تمكّن من فهمه فهما صحيحا، والكلام الذي يعتمد التعابير البلاغية في حاجة أكثر من غيره إلى التكرار والشرح»[2].

يقف الدارس للشروح الأدبية أولا على جهد هؤلاء الشراح في كسر الحواجز التي تحول بين القراء وبين فهم النص الأدبي على وجهه المراد له، وذلك من خلال تتبع المراحل التي يسير على إثرها الشارح في تفكيك رسائل وشفرات النص، فيضع الدارس اليد على المستويات العلمية والمعرفية التي يركبها الشارح من أجل الكشف عن معنى النص وبلوغ مقاصده.

إنّ هذا الدور الذي يلعبه الشارح باعتباره وسيطا بين صاحب النص المشروح والقارئ الذي يتلقاه هو ما يؤهله لأن يضع القارئ في الصورة حال كونها كاملة من حيث العناصر الغائبة والكامنة، فيعمل على استدعائها كي يكون القارئ على بينة تامة منها، ويجعلها محكّمة في توجيه مقصدية صاحب النص المشروح من معنى ما يؤدي إليه لفظه.

1. الهادي الجطلاوي، قضايا اللغة في كتب التفسير، ص140.
2. المهيري، عبد القادر، نظرات في التراث اللغوي العربي، ص198–199.

2. الشرح الأدبي حافظٌ للنص المشروح

النص الأدبي هو البؤرة التي ينطلق منها الشارح، فبه يعتني وإليه تتجه أنظاره، فلا شك أن القصد الأول عند الشارح هو العناية به، بحيث إنه يسعى من خلال شرحه إلى إيصال المعنى الثاوي في النص على الصورة الأقرب إلى مراد منتجه، وذلك بتوظيف أدوات علمية ومعرفية نصية تُرى قادرة على الكشف عن هذا المراد وتجليته، ويمكن أن نسمي هذا المستوى بالتعامل المباشر في الكشف عن المعنى في النص الأدبي، مقابل تعامل «غير مباشر» يتجاوز فيه الشراح هذا المستوى ليحاولوا أمورا نذكر منها:

أ. العناية ببنية النص

يشارك الشرح الأدبي بشكل مباشر في ضبط ألفاظ النص وصيغه وتراكيبه، لارتباطها الوثيق بالمعنى والدلالة؛ لأن أيّما تغيّر يمسها فهو مسّ بالمعنى المعبّرة عنه لزومًا، ومثال ذلك قول أبي العباس الشريشي (619هـ) مفصِّحًا عن عنايته بهذا الجانب، وذلك في مقدمة شرحه لمقامات الحريري حيث يقول: «ولما كانت -أي المقامات الحريرية- من البراعة بهذا المحل الشهير، وسارت مسير النيرين بين مشاهير الجماهير، جعلت الاعتناء بها سهم فهمي، والعكوف عليها حزم عزمي، والدؤوب في ضبط لغاتها وفك مخبآتها أهم همّي، وصيّرت تحفّظها فرض عيني، فبدأت بروايتها عن الشيوخ والثقات، وتقييد ألفاظها عن أعلام هذه الجهات حتى لا أنقل لفظًا إلا عن تحقيق ولا أثبت ضبطًا إلا من طريق، ثم لم أدع كتابًا ألف في شرح ألفاظها وإيضاح أغراضها، وتبيين الإنصاف بين انفصالها واعتراضها إلا وعيته نظرًا، وتحققته معتبرًا ومختبرًا، وتردد في تفهمه وردًا وصدرًا، وعكفت على استيفائه بسيطًا كان أو مختصرًا، حتى أتيت على جميع ما انتهى إليه وسعي ممن فسرها، ثم لم أقتنع بتبيين الدواوين ولا اقتصرت على توقيف التصانيف، حتى لقيت بها صدور الأمصار؛ فباحثت وناقشت وتأولت وتداولت... »[1].

فهذا النص يعبر عن مسألة أن الشراح كانوا يهتمون بتنوع ألفاظ النص المشروح تبعا لتعدد الروايات التي وصل بها، لما يرتبط به من تحكّم في معناه ودلالته، وينصبون جهدهم في تحقيق هذا الغرض إلى العناية بجمع الشروح التي سُبق بها، فيعمدون إلى تتبعها ومدارستها حتى يستقيم لهم الأخذ منها والاعتماد عليها، ثم يأتي من بعد ذلك مرحلة مدارسة الشرح مع الشيوخ والأقران والطلاب، فيزيد ذلك في تنقيحه وضبطه واختيار اللفظ الأنسب لكل مقام، وهذا كله من الخدمة غير المباشرة للمعنى في الحفاظ على كماله، وإيصاله للقراء على اختلاف أزمانهم وأمكنتهم بالشكل الأقرب للأصل، يقول محمد رضوان الداية عن سمت طائفة من الشراح في ضبط النص الأدبي:

1. الشريشي، شرح مقامات الحريري، ج1، ص5-6 بتصرف.

«عرفت مجموعة من الشراح الأندلسيين بالضبط في النقل، والدقة في الجمع، والتثبت في الرواية، والعناية بالشروح، وحفظوا لنا مجموعات شعرية ودواوين مفردة أحيانًا»[1].

إنّ هذا المستوى من العناية ليدل على أن شارح النص لا بد قبل أن يُخضع النص للدراسة والتحليل، وقبل أن ينزّل بساحته أدواته القرائية، لا بد له من أن يُخضعه لجملة من الإجراءات التي من شأنها أن تضفيَ على النص طابع التحقيق العلمي والضبط المعرفي، وحتى يخرج نصُّه مبنيّاً على قاعدة متينة وصلبة، يستوي بناؤه عليها ثابتا ومتسقا.

ب. العناية بمحيط النص

النص الشارح يولي عنايته بالمحيط التاريخي والنفسي والاجتماعي الذي يلفّ النص ويتشاجر معه، ومثال ذلك ما يتمثل في قول أبي القاسم بن الأفليلي (441هـ): «ورد على سيف الدولة الخبر، آخر ساعة نهار يوم الثلاثاء لستّ خلون من جمادى الأولى، سنة أربع وأربعين وثلاث مئة، بأن الدمستق وجيوش النصرانية قد نزلت ثغر الحدث في يوم الأحد، ونصبت مكايد الحصون عليه، فركب سيف الدولة لوقته نافرا، فأتتهم طلائع بخبر سيف الدولة في إشرافه على ثغر رعبان، فوقعت الصيحة فيهم وظهر الاضطراب، وولّى كل فريق على ودهه[2]، وخرج أهل الحدث فأوقعوا ببعضهم، وأخذوا آلة حربهم فأعدوها في حصنهم، فقال أبو الطيب في ذلك يمدحه:

ذي المَعَالِي فليعلُوَنْ من تَعَالى هكَذا هكَذا وإلاّ فلا لا»[3]

فهذا النص يمثّل لما أوردنا من أن الشارح قد يستعين في شرحه للنص الأدبي بالتعرض لذكر بعض الظروف النفسية كقوله: «فوقعت الصيحة فيهم وظهر الاضطراب»، وكذا التاريخية في قوله: «لست خلون من جمادى الأولى، سنة أربع وأربعين وثلاث مئة»، ثم إن في ذكره لمواقع جغرافية كثغر الحدث ونزول الجيوش فيه ما يوحي بالبعد الجغرافي في النص.

إن الشارح في هذا المثال يحاول أن يسلّط الضوء على مستويين مهمّين في التحليل النصي، أحدهما داخلي، يغوص في العمق النفسي الذي قيل في خضمّه الكلام، حيث إن النص كان تعبيرا عن هذه الحالة النفسية التي تمثل أطارا يلّف النص ويتواشج معه، والمستوى الآخر خارجي، أولى عنايته بالبعد التاريخي والجغرافي الذي يحيط بالنص، لأن كلّ كلام لا بد من أن يستظرفه بعدا الزمان والمكان، وهما عنصران لا يقلان أهمية عن غيرهما، ولا مندوحة من استحضارهما من أجل استكمال الصورة النصية تامة، وهو الأمر الذي كان الشراح على وعي تام به.

1. محمد الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص71.
2. قال في «لسان العرب»: «استَوده الخَصْمُ: غُلِب وانقاد ومُلِكَ عليه أمرُه»، مادة (و. د. هـ).
3. ابن الأفليلي، شرح شعر المتنبي، ج2، ص27.

ج. العناية بموقف النص

يقصد الباحث بـ«موقف النص» المقام الذي تمّ إنشاء النص في ظرفه، وما يتعلق به من الظلال الممتدة في الكشف عن الأحداث والوقائع التي كانت ظرفا لإنتاج النص الأدبي، وهو ما يطلق عليه عند بعض الباحثين «التداول»، وهي «دلالة عناصر الموقف الذي حدث فيه الكلام، من متكلم وسامع ونص ما قيل، ومن أثر تركه في بيئة الاتصال ونحو ذلك، كل أولئك يعين على فهم دلالة النص ويتحتم الاعتداد به عند محاولة فهم ما قيل»[1]، وذلك ما يعبّر عنه على سبيل المثال نصٌّ يقول فيه أبو عبيدة (209هـ): «... فورد جرير على أهله ذات يوم يحمل إليهم اللبن، فإذا هو بجماعة، فسأل ما هذا؟ فقالوا: هذا غسان يُنشد بنا، فقال جرير: احملوني على بعير، فجاؤوه بقَعود فركبه، وأقبل حتى أشرف على غسان والجماعة فرجز بهم، وهو أول شعر قاله:

لا تحسبنّي عن سَليطٍ غافلا ... إن تَعشُ ليلا بسليطٍ نازلاً

لا تلقَ قِرانا ولا صواهلاً ... ولا قِرىً للنازلينَ عاجلاً»[2]

فنرى أن الشارح قد يسوق في شرحه للنص المقامَ الذي ورد فيه إنتاجه، وذلك حينما يتقمص الشارح دور القاص الذي يحاول أن يصف لمستمعه الهيئة والفضاء الذي احتوى النص الأدبي هيئة وصوتًا ومكانًا وزمانًا وشخوصًا؛ لأن «الشعر عندهم إنشاد على نحوٍ ما وفي فضاء بعينه، حتى بات ذلك لديهم من أبرز المحافل في حياتهم»[3].

إن هذا الجانب «غير المباشر» في تحصيل المعنى المضمّن في النص الشارح، والذي يشارك بشكل كبير في الوقوف على حقيقته في النص الأدبي غالبًا ما يعبّر عنه في مطلع كل قطعة من النص المشروح، حال كون هذه القطعة -نثرية أو شعرية- مستقلة من حيث الموقف والسياق الثاوية فيه، فـ«المقام الأصيل من الممكن بل من الضروري أن يعاد بناؤه في صورة وصف له مكتوب حتى يمكن للنص أن يفهم على وجهه الصحيح... وكلما كان وصف المقام أكثر تفصيلاً كان المعنى الدلالي الذي نريد الوصول إليه أكثر وضوحًا»[4].

إن دراسة الشرح الأدبي تكشف إلى حدّ ما عن طبيعة هذا الجهد المبذول من لدن الشارح، وتمد الباحثين بما يكتنف عمل الشرح من المراحل العلمية التي يسير عليها الشارح في عمله، من حيث الوقوف على مدى استفادته مما وصله من القرائن الحافة بإنشاء النص الأدبي وقدرته على

1. تمام حسان، اجتهادات لغوية، ص252-253.
2. أبو عبيدة، شرح نقائض جرير والفرزدق، ج1، ص159. انتبه لهذا النص أحمد الودرني في كتابه الذي سيذكر بعد.
3. أحمد الودرني، أصول النظرية النقدية القديمة من خلال قضية اللفظ والمعنى في خطاب التفسير، ص56.
4. تمام حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، ص346.

استثمارها في مقاربة المعنى الذي هو محور النص، وذلك أن «أهميّة البعد التداولي في النص الشعري تعد حاسمة في فهم القصيدة، فالتنبيه إلى تداوليات النص هو تنبيه إلى المحددات السياقية للمعنى في لغة النص وفي خصوصيات الفعل والدور والسياق والاستدلال»[1].

3. الشرح الأدبي صورة عن ثقافة الشارح

إذا كانت المستويات التي مرّت تركّز على العمل الذي يقوم به الشارح في توجيه النص المقصود، فإننا هنا سنرى أن الشارح نفسَه باعتباره القارئ الأوّل للعمل الأدبي لا بد من أن يكون أيضا عنصرا فاعلا في المنظومة التواصلية الحاصلة بين صاحب النص الأصلي والقارئ. ولهذا، من المشروع أن يكون كلام الشارح أيضا محطّا للنظر من خلال ما يوحي به من خلفيات موجهة للعمل الذي يُناط به القيام به، من حيث ثقافته المؤهِّلة ومحيطه الذي هو جزء من كيانه وذاته.

إن الشارح لا بدّ له من أن يكون على ثقافة تؤهله إيلاءَ النص الأدبي ما يستحق من الفهم، وذلك أنه يجتهد في أن تتوافر لديه ترسانة من العلوم العقلية والنقلية التي تخوِّله أن يوجه كلام صاحب النص؛ إذ يحقّ له أن يقول إنه يريد بكلامه كذا ولا يريد به كذا، ولئن كان هذا الأمر في نصوص الوحي أمرا لا يتساهل فيه، إلا أنه في النص الأدبية لا يقل أهمية كذلك؛ لأنه قد يحمّل النص ما لا يتحمّله من المعنى، وقد يوجهه إلى غير ما وجهه به صاحبه، يقول محمد مندور: «لا يحسبنّ أحد أن الاتجاه التفسيري في النقد أقل مشقة من الاتجاه التقييمي والتوجيهي، ذلك لأنه إذا كان التقييم والتوجيه يحتاجان إلى التمتع بحاسة جمالية مرهفة أو إلى الإيمان بقيم إنسانية واجتماعية معينة، فإن الاتجاه التفسيري يحتاج إلى ثقافة وخبرة بالغة»[2].

بناءً على هذا فإن دراسة الشروح الأدبية تتيح إمكانية الوقوف ثم التعبير عن مستوى الثقافة العلمية والمعرفية التي يتوافر عليها الشارح في المجالات المختلفة، وتعكس أيضا كيفية توظيفها من طرفه في مقاربة النص الأدبي المشروح، واستثماره للأدوات والآليات التي تعين على سبر أغواره واختراق حجبه، ثم إنها تكشف أيضا عن طرق تفاعل مستويات تلك الثقافة أثناء مدارسة النص وما توفره له من خدمة، ولا ينبغي أن تُهمل الإشارة إلى أن دراسة الشرح الأدبي تعين أيضا على إمكانية الكشف عن تأثر الشرح بما يميل إليه اهتمام الشارح من العلوم والمعارف، وتميط اللثام عن الأعمال التي تمت الاستفادة منها من قِبله، وكذا الأعلام الذين تمت الاستعانة بهم في صنعه ووضع أسسه ولبناته.

إن الشرح الأدبي باعتباره نصّاً مبتدَعا هو كالجزء من ذات المؤلف، يتطبع بطبائعه ويعكس صورة

1. عبد الجليل هنوش، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية: قراءة في الجذور، ص73.
2. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص209.

نفسيته، فلا غرو أن يبدوَ في غضون شرحه جانبٌ من الثقافة والعلم يغلب على الآخر، ومسائل تبرز فيها حنكته وتمرسه دون أخرى، ولذلك نجد ثلةً من الباحثين المعاصرين ممن قد خصّصوا جزءًا من بحوثهم في الكشف عن الجوانب التي تغلب على الشارح في دراسته للنصوص وشرحها، ومن أبرز هؤلاء فخر الدين قباوة، حيث نظر إلى الشروح الأدبية من خلال اهتمامات الشراح بطرفٍ يغلب عليهم من الثقافة والعلم قصدا أو بغير قصد، يقول: «فنحن نجد من الشارحين من تطغى على مصنفاته واحدة أو اثنان أو ثلاث من مسائل الشرح، اللغوية والنحوية والتاريخية والبلاغية والنقدية، فيندفع وراءها، يطاردها من كل صوب، مخلّفا سائر جوانب مقتضيات الشرح، لا يعيرها سوى اهتمام جانبي عابر، وبذلك يتميز صنيعه بما يشبه أن يكون اتجاها»[1]، ولا شك أن عناية الباحثين المعاصرين في تخصصهم في دراسة جانب أو أكثر من الجوانب العلمية والثقافية التي يميل إليها الشارح من خلال ما صنّفه في الشروح الأدبية خصوصًا، ستكشف عن طائفة صالحة من الاجتهادات والآراء التي تقوي هذا الطرح النظري، وتدعم عملية الكشف عن مخبآته.

4. شرح النص الأدبي صورة عن بيئة الشارح

الإنسان ابن بيئته، وكل أمر يصدر عنه فهو مرآة لمحيطه الذي يعيش فيه، وأهم ما يعكس ذلك نتاجه العلمي والأدبي، وهذا أمر لا يحتاج إلى بيان لشهرته بين الباحثين، القدامى منهم والمعاصرين، وذلك «لأن لكل قطعة فنية إطارًا اجتماعيًا أو نفسيًا هو البيئة المناسبة التي توحي بها، وتعمل لأجل تكييفها وتوجيهها، فلا يستطيع السامع أو الدارس أن يتبين دقائق تلك القطعة إذا لم يطّلع على إطارها الاجتماعي أو النفسي الذي يوضح غامضها وييسر استيعابها»[2]، فهذه العلاقة المتبادلة بين المبدع والبيئة تجعل الحكم على المحيط الثقافي يتحصل بدراسة ثقافة أعلامه وخصائص أدبِهم وشعرِهم وباقي مختلف نتاجهم الفكري، وإذا كان الأمر كذلك فإن شروح الأدب باعتبارها نصوصًا استثمر أصحابها فيها ثقافتهم وعلومهم على اختلاف ألوانها وتشكلاتها، فإنها -مع اختلاف طبيعتها من شارح لآخر، أو من مرحلة خاصة من التأليف لأخرى عند شارح واحد- تتحد في أنها تعبّر في جملتها عن مجمل اهتمامات ومشاغل العصر الثقافية والعلمية من مناهج واتجاهات وأذواق وقضايا ومسائل وآراء... ، يقول عبد الجواد السقاط متحدثا عن الشروح الأدبية: «إنها تعتبر مصدرا مهمّا يطّلع منه الباحث على مسيرة النقد الأدبي بهذه الربوع، سواء كان هذا النقد انطباعيًا أو تطبيقًا أو كان جملة من المواقف والآراء النقدية التي تسعى إلى وضع بعض من القواعد والأسس»[3].

1. فخر الدين قباوة، منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات، ص90.
2. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج1، ص91.
3. عبد الجواد السقاط، مقال: مدخل إلى الشروح الشعرية في الأدب المغربي (2)، دعوة الحق، عدد 289، رمضان-شوال (1412هـ) بتصرف.

إن العلاقة بين الشارح وبين البيئة المحيطة به هي علاقة أخذ وعطاء، فالشارح في مراحل تحصيله العلمي والثقافي يتأثر بها، ثم إنه في مرحلة عطائه يجعل من إنتاجه معطًى قابلا لأن يُستثمر من لدن من يأتي بعده من الباحثين الذين يرصدون طبيعة العصر الذي عاش في كنفه الشارح، لا سيما في جانبه الفكري، يؤكد رضوان الداية هذا الجانب متحدثا عن شروح الأندلسيين بقوله إنه «يفيد في تبيين معالم الذوق النقدي الأندلسي، ويكشف عن بعض اتجاهات الدارسين هناك، واهتماماتهم الأدبية واللغوية، ويعرض بين الفينة والفينة إلى قضايا تمس موضوع النقد مسّا مباشرا، وهي إلى ذلك تكشف عن بعض مقاييس نقدية وبلاغية... لم تترك لنا كتب الأدب عامة ولا ما تبقى من كتب النقد عنها شيئا واضحا»[1].

تكتسب الشروح الأدبية مجموعة من الخصائص التي تجعل منها مادة خصبة في الدراسات العربية، وذلك أنها تجعل الباحث يقف على مادة علمية تجيب عن مجموعة من الإشكالات المعرفية والمنهجية التي يتردد استشكالها على ألسنة الدارسين المعاصرين، يقول الهادي الجطلاوي: «... ونأمل أن نقع في تلك الشروح على بعض الخصائص التي من شأنها أن تثري البحوث الأسلوبية المعاصرة، وتنير السبيل إلى بعض المناهج العلمية المجدية في ممارسة الأثر الأدبي، على أساس أن التجربة العربية في شرح النص قديمة وطويلة»[2].

فالمطّلع على مدونة الشروح الأدبية في الثقافة العربية يجد الأمثلة الشاهدة على صحة ما تم الكشف عنه -تمثيلا، لا تتبعا واستيفاءً- من أن أصحاب هذه الشروح كانوا على وعي تام بأن النص الأدبي لا بد من أن يُنظر إليه في ضوء مجموعة من المعطيات التي تحفّ به، تجمع بينها صلاة وروابط متينة وعميقة، وهذه المعطيات تدور تارة حول المؤلِّف باعتباره مبدِعا للنص في ظروف نفسية واجتماعية مؤثِّرة، وفي موقف أو سياق نصيٍّ فاعل ومحكَّم، ثم هو خاضع أيضا لسلطة قارئ أو قراءٍ لهم تصورات عن مقاييس الجمال والفنية في النص، ولهم خبرات متراكمة في قراءة النصوص ونقدها.

1. رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي، ص69.

2. الهادي الجطلاوي، مقال: خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام، مجلة فصول، ج1، مج6، عدد1، 1985م، ص137.

المصادر والمراجع

1. الكتب

- إبراهيم بن محمد (ابن الأفليلي)، شرح شعر المتنبي، دراسة وتحقيق مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، ط1، 1998م.
- أحمد بن عبد المؤمن (الشريشي)، شرح مقامات الحريري، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1992م.
- أحمد (الودرني)، أصول النظرية النقدية القديمة من خلال قضية اللفظ والمعنى في خطاب التفسير، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006م.
- برند (شبلنر)، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر، القاهرة، 1987م.
- تمام حسان:
  - اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007م.
  - اللغة العربية مبناها ومعناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994م.
- عبد الجليل (هنوش)، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية: قراءة في الجذور، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016م.
- عبد القادر (المهيري)، نظرات في التراث اللغوي العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.
- فخر الدين (قباوة)، منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط2، 1997م.
- محمد (رضوان الداية)، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1993م.
- محمد (مندور)، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.
- معمر بن المثنى (أبو عبيدة)، شرح نقائض جرير والفرزدق، تحقيق وتقديم: محمد إبراهيم حور ووليد محمود خالص، المجمع الثقافي للطباعة والنشر، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1994م.
- الهادي (الجطلاوي)، قضايا اللغة في كتب التفسير، دار محمد علي الحامي، صفاقس، 1998م.

2. المجلات

- مجلة دعوة الحق، عدد 289، رمضان-شوال 1412.
- مجلة كلية اللغة العربية، مراكش، عدد4، 1994م.
- مجلة فصول، مجلد 6، عدد 1، 1985م.

التمظهرات التَّدَاوُلِيّة في البَلَاغَة العَرَبيَّة
(علم المعاني نموذجا)

رابح بن خوية[*]

مقدمة

يجب أن تحتوي مقدمة المقال على تمهيد مناسب للموضوع، ثم طرح لإشكالية البحث ووضع الفرضيات المناسبة، بالإضافة إلى تحديد أهداف البحث ومنهجيته.

يمثّل (الاشتغال التّداوليّ في البلاغة العربيّة) موضوعا جديرا بالمقاربة العلمية، وإذا كان لا يمكن رَصدُ كلّ تَمظهراته وتجلّياته وأبعاده ومُستوياته في مباحث البلاغة العربيّة، في هذا البحث الموجز، فإنّنا نكتفي بمقاربة هذا الاشتغال على مُستوى (عِلم المَعَانيّ) ومن خلال تمظهره في مفهوم رئيس ومهمّ، قامت عليه هويّة البلاغة واستند إليه وُجودهاَ وارتبط به كثير من مباحثها، ألا وهو (المَقام) أو ما يَنُوبُ مَنابه ويَسُدُّ مَسدَّه من مُصطلحات ومفاهيم ك (الحال) و(الاعتبار المُناسب)... وما يتعلّق بهذا المفهوم من قضايا فرعيّة، ومن وظائف في التّواصل وإنتاج الكلام وصياغته وإنتاج الدّلالة وتوجيه المعنى، وفي الفهم والتّفسير والتّأويل. . وفي المضمار ذاته نؤكّد على أسبقيّة واهتمام البَلَاغة العربيّة بهذا البُعد وبهذا المَفهوم ورعايتها له بالتّفصيل فيه في مباحث واسعة من علم المعاني، تحديدا، في وَقت مُبكّر، وفي ضوء ما انتهى إليه أفق الثّقافة العربيّة اللّامع في تلك المَرحلة المتقدّمة من تطوّرها. وقد شكّل ذلك المفهوم إطارا معرفيّا رئيسا وأداة مفهوميّة إجرائيّة خطيرة لما يُسمّى اليوم بـ (التّداوليّة) الّتي تركّز في دراسة الكلام أو اللّغة على جانبها الاستعماليّ، وعلى السياقات المختلفة والمواقف المتباينة والظروف والملابسات المحيطة الّتي تتخلّق فيها اللّغة وتؤدّي في طيّاتها وظيفتها.

وهذا لا يُثبت الصّلة الوثيقة بين البلاغة والتّداوليّة، وبين القديم والحديث، أو يتغيّا التّأصيل لمفاهيم بإيجاد السّوابق المتقدّمة لها والحفر عن الجُذور المحتملة لها. . التأصيل لمفاهيم جاءت لاحقة باصطلاحات مختلفات بعد أزمان طّويلة. . فحسب، وإنّما يُقرّ، دونما تكلّف أو تعسّف أو تجنّ على الحقائق، بحضور اشتغال علميّ عميق وتفكير لغويّ وطيد في الدّرس البلاغيّ العربيّ يندرج في المقاربة التداولية، وذلك من منظور لغويّ وحضاريّ ثقافيّ خاصّ.

---

*. أستاذ باحث، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر.

ولعلّ ذلك الاعتراف الموضوعيّ بالاشتغال التّداولي في الدّرس البلاغيّ يُقيمُ جِسر التّواصل بين مُعطيات التّراث ومُستحدثات العصر، ممّا يقوّي الثّقة في النّفس ويبدّد سحائبَ الغُربة الّتي تَكادُ تلفّنا وتحيط بنا في وجودنا وفي حاضرنا وفي مستقبلنا من كلّ جانب.

على أنّ قضيّة التّأصيل الّتي تثار ويتسرّع إليها كلّما واجهتنا معرفة غربيّة جديدة في مجال من المجالات العلميّة، وبخاصة في المجالات الأدبيّة والنّقديّة واللّغويّة... قضيّة تستوجب التّريّث والتّفكير والتّأمّل العلميّ الموضوعيّ بعيدا عن الادّعاء من جهة وعن الاستلاب من جهة أخرى. فتلك الظّواهر الّتي نتعجّل تأصيلها وإلحاقها بمنظومتنا التّراثيّة وتتأبّى على الإلحاق أو الإدماج بشكل ما من الأشكال، وذلك لأنّ لهذه الظاهرة أو تلك خصوصيّة مرتبطة بالعصر الذي هي فيه ومرتبطة بظاهرة أخرى هي وليدة العصر، وليس لها ما يعطفها على نوع أو نمط أو قالب ما قديم ممّا يقتضي التّنبّه والوعي والإدراك بحقيقة الظواهر ومسارات تطوّرها وبيئات نشأتها والفروق القائمة بين عصر وآخر قبل أي مغامرة في التّأصيل والإعادة إلى القديم، ويقتضي الحذر من التّعميم والإيغال فيه. فمغبّة ذلك شلل في إعمال الفكر وكسل في البحث وهدر للطاقات ووأد للأسئلة.

وهنا، يمكن أن نستعير قول أحمد محمد قدور عن الدارسين الّذين جعلوا (التناص) ظاهرة عامّة لا تخصّ حديث الشّعر دون قديمه ولم يدقّقوا في الأشكال الجديدة، وضمّوا كلّ ما وقفوا عليه من الأشكال القديمة والحديثة إلى ميدان التّناص دون تنبّه إلى خصوصية هذه الظاهرة في هذا العصر، يقول: «نودّ في هذه المناسبة أن نحترز من التسرّع في البحث عن أصول قديمة، أو أمثلة تشابه الأفكار والمناهج الحديثة، ولا سيما إذا غابت النّظرة المدقّقة وساد التّعميم، أو كان الدّافع عاطفيّا لا صلة له بالمنهج العلميّ. كأن يكون ذلك سعيا إلى تعويض النّقص أمام الأجانب، بمقارعتهم بإنجاز أجدادنا. فإذا صحّ أنّ الجديد في هذه الظاهرة وأمثالها لا ينبثق فجأة، وأنّ القديم لا ينتهي بغتة فتمحى آثاره كلّها، فإنّ هذا لا يبرّر في التناول الدّرسيّ الصّحيح تمييع المصطلحات والمفاهيم الحديثة لتكون أشمل وأوسع ممّا هي عليه في حقيقتها. وهذا لا يعني بالطّبع إنكار الجذور القديمة للقضايا والأفكار الجديدة ولا سيما ما له صفة إنسانية منها. لكنّ لكلّ شيء سماته في زمانه، فلا يصح أن نتسرّع في تصيّد نقاط التّشابه بين ما هو قديم، وما هو جديد على نحو سطحيّ، وكأنّ الأمور تسير في خطّ مستقيم لا يعترضه معترض ولا يعوقه حاجز. وأنّ ما نفضله في هذا المجال هو أن تؤخذ الظّواهر ضمن إطارها الزّمني (synchronique) قبل التعرّف إلى الإطار التّاريخيّ المتعاقب (diachronique) فيمتاز كلّ مصطلح من آخر، وتعرف حدود الأشكال السائدة في الحقبة الرّاهنة للدّرس»[1].

وكذلك ينبغي التّعامل مع المقاربة التّداولية وقضاياها ونحن نتأمّل إرهاصاتها في تراثنا العربيّ

1. أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدّرس اللغوي، ص131.

والبلاغيّ منه باهتمام متميّز، فلا نشتطّ في أيّ اتّجاه، وليكن تأمّلنا موضوعيّا واقعيّا يرجّح كفّة الحقائق والوقائع على كفّة المشاعر والأحاسيس.

وقد يأخذ ذلك التَّأمل والفحص سمة الحوار، وهوما يذهب إليه اللّسانيّ واللّغويّ أحمد المتوكّل تأكيدا لأطروحته، يقول في كتابه «الوظائف التداوليّة في اللغة العربيّة»: «أتاحت لنا دراسة الوظائف التّداوليّة الخمس في اللغة العربيّة إطار النحو الوظيفيّ أن نمحّص، إلى حدّ، الأطروحة التي دافعنا عنها منذ سنوات (المتوكل1982) والقائلة بإمكان إقامة «حوار» مثمر بين الفكر اللغويّ العربيّ القديم والفكر اللّساني الحديث على أساس القرض والاقتراض رغم انتماء الفكرين إلى «حقلين نظريين» متباينين. ويدلّ على إمكان إقامة هذا الحوار أنّنا استطعنا أن نغني النحو الوظيفي بتحليلات ومفاهيم من النحو والبلاغة العربيين من جهة أخرى، وأن نعيد النظر في مجموعة اقتراحات النحاة والبلاغيين القدماء من جهة أخرى دون أن ينتج عن هذا أي «تحريف» أو «تشويه»»[1].

ويأخذ الموضوع شرعيته من أنّ«اللغة في التراث العربي، ميّزتها بعض السمات التي هي من أهم المبادئ التّداوليّة الحديثة؛ فقد تناول الدارسون القدماء مثلا:

- أنّ التكلّم يتمّ لغايات وأهداف أو إشباع حاجات أو الحصول على فائدة.
- تستعمل اللغة للأغراض والمآرب ذاتها.
- يضفي المتحاورون على الملفوظات دلالات أخرى غير ظاهرة.
- لا تغفل البلاغة العربية ذلك، بل إنها تعتمد مبدأ: لكل مقام مقال.

وقد تعددت أشكال الاهتمام بدراسة الخطاب والإقناع، فتناولوا نصّ الخطاب في ذاته ودرسوا ما يرتبط بالمخاطب وطريقة أدائه، وتلقيه، ومطابقة الخطاب لمقتضى الظاهر ومخالفته إلى غير ذلك من المسائل التي يمكن أن يجمعها موضوع التداولية كما يعرضه... والتي يمكن أن تمثّل مبادئ التفكير اللغوي عند العرب»[2].

وقد سارعت البلاغة العربيّة في إطار هذا الاشتغال التّداوليّ الأصيل في طبيعتها إلى معالجة اللّغة من منظور مُستَعْمِلِيهَا وفي ضوء سياقات الاستعمال.

وتوزّعت دراساتها بين«قسمين من البحوث؛ قسم يعتمد على الاهتمام بالخصائص التداولية تأويليّا؛ مطابقة المقال لمقتضى الحال، نحو (مفتاح العلوم) للسّكاكي. والآخر يعتمد على الاهتمام به

1. أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربيّة، ص183.
2. خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص140. ومحمد سويرتي، اللغة ودلالاتها: تقريب تداولي للمصطلح البلاغي، ص30.

توليديا؛ بمعنى أنّ الخصائص التداوليّة ممثّل لها في الأساس ذاته، نحو (دلائل الإعجاز) للجرجاني. ويبرز في هذا المجال اهتمام النحاة والبلاغيين بدراسة أغراض الأساليب، من الدلالة الحقيقيّة إلى دلالات أخرى يقتضيها المقام»[1].

ومن هذا المنطلق العام، يسعى البحث إلى الإجابة عن أسئلة من قبيل: ما علاقة البلاغة بالتداولية؟. . وكيف اشتملت البلاغة العربية على أبعاد تداولية، وهل تمثل مفاهيم (المقام) و(الحال)... اشتغالا تداوليا حقيقيا في درسنا البلاغي العربيّ... ؟، وذلك ما يسعى البحث إلى تحقيقه اعتمادا على منهج وصفي تحليليّ تفسيريّ وتأويليّ، منطلقا من محاولة معرفة ماهية التداولية والبلاغة والأدوات البلاغية التي تجسّد اشتغالا تداوليا فعليا في صميم الدرس البلاغيّ، مع استحضار شواهد من الكلام الأدبي الشعري تجلّى فيها الاعتبار التداولي على أكثر من مستوى وصعيد. ولا سيما على مستوى (علم المعاني). وقد مزج البحث إطارا نظريّا بمحتوى تطبيقيّ ليبلغَ الغَرض ويصيب الهدف، ويتحقّق ما كان مرجوا منه ومعقودا به.

1. قدم الاهتمام بالبعد التداولي في البلاغة

لقد نبّه كثير من الباحثين في التّراث العربيّ اللّغويّ والنّقديّ والبلاغيّ إلى أسبقيّة البلاغة العربيّة إلى الاهتمام بهذا الاشتغال التّداوليّ في البلاغة العربيّة بكلّ أشكاله وفي كلّ مستوياته، ومنها ما تمثّل بوضوح في مفهوم (المقام)، وما يَرتَبِطُ به من عَناصر أُخْرَى كالمُتكلّم والمُخاطَب، وقد أَشَارَ تمّام حسّان في كتابه (اللّغة العربيّة معناها ومبناها) إلى ذلكَ حِينَ قَال: «ولكنّ البلغاء في إطار شكليّة البلاغة الّتي ذكرناها ربما فَطنُوا إلى أنّ اللّغة ظاهرة اجتماعيّة وأنّها شديدةُ الارتباط بثقافة الشّعب الذي يَتكلّمها وأنّ هذه الثّقافة في جُملتها يُمكن تحليلُها بواسِطة حَصر أنواع المواقف الاجتماعيّة المختلفة الّتي يسمّون كلّا منها «مقاما»؛ فمَقامُ الفخر غير مَقام المَدح وهما يختلفان عن مقام الدّعاء أو الاستعطاف أو التّمنّي أو الهجاء وهلمّ جرّا. وكان من رأي البلاغيين أنّ «لكلّ مقام مقالا»؛ لأنّ صورة «المقال» Speech Event تختلف في نظر البلاغيين بحسب «المقام» Context Of Situation وما إذا كان يتطلّب هذه الكلمة أو تلك، وهذا الأسلوب أو ذاك من أساليب الحقيقة أو المجاز والإخبار أو الاستفهام وهلمّ جرّا، ومن عباراتهم الشّهيرة في هذا الصّدد قولهم: «لكلّ كلمة مع صاحبتها مَقام». وبهذا المَعنى يُصبح للعلم الجديد الّذي يأتي من امتزاج النّحو والمعاني «مضمون»؛ لأنّه يصبح شديد الارتباط بمعاني الجمل ومواطن استعمالها وما يُناط بكلّ جملة منها من «معنى». ولقد كان البلاغيّون عند اعترافهم بفكرة «المقام» مُتقدّمين ألف سنة تقريبا على زمانهم؛ لأنّ الاعتراف

1. خليفة بو جادي، في اللسانيات التداولية، ص141.

بفكرتي «المقام» و«المقال» باعتبارهما أساسين مُتميّزين من أُسس تَحليل المعنى يعتبر الآن في الغرب من الكشوف الّتي جاءت نتيجة لُغامرات العقل المعاصر في دراسة اللّغة[1].

والأمرُ ذَاتُهُ يُلاحظه عبد الملك مرتاض حين يتحدّث عن (السّياق) البلاغيّ، فيقول: «ونلاحظ أن مفهوم السّياق البلاغيّ تتنازعه نزعتان اثنتان إحداهُما «المَرجِعُ» وإحداهما الأخرى «تداوليّة اللّغة» أو ما في حُكمه أو ما يطلق أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السّكاكي (ت626هـ) مقتضى الحال»[2].

ويتبيّنُ من ذلك أنّ الاشتغال التّداولي في البلاغة من خلال بعض مفاهيم (السّياق) كـ(مُقتضَى الحال) و(المقام)كان جاريا وقائما في الدّرس البلاغيّ التنظيريّ والتّطبيقيّ في القرن السّابع الهجري وما قبله.

ولا شكّ في أنّ اهتمام الدّرس البلاغيّ العربيّ بالمقام مُبكّر جدّا، فقد تحدّث صلاح فضل عن مفهوم التّداولية، وذكر أنّ هذا المفهوم«يأتي ليغطّي بطريقة منهجيّة منظّمة المساحة الّتي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة (مقتضى الحال) وهي الّتي أنتجت المقولة الشّهيرة في البلاغة العربيّة (لكلّ مقام مقال)»[3].

والاطّلاع على المنجز البلاغي العربيّ في مدوّناته المختلفة يدلّ على أنّ البلاغيين العرب«قد مارسوا المنهج التّداوليّ قبل أن يذيع صيته بوصفه فلسفة وعلما، رؤية واتّجاها أمريكيّا وأوروبيّا»[4].

1. 1. الدّرس البلاغيّ العربيّ

الحقيقة، كما يذهب إلى ذلك محمّد العمري، أنّنا إذا نظرنا في مجمل الإنجاز البلاغيّ العربيّ في ضوء الأسئلة البلاغيّة الحديثة نقتنع بأنّ هذا التّراث ما زال مُحاورًا يثير الدّهشة، من جانبين: الشّمول والعمق[5]. فالشّمول كان نتيجة لتشعّب المنطلقات والمصادر والخلفيّات الذي أدّى إلى تنوّع الأسئلة والاهتمامات، فامتدّ مجال البلاغة العربيّة مغطّيّا البُعدين الكبيرين للمجال البلاغيّ في معناه القديم والحديث على حدّ سواء: الغرابة (الانزياح والبديع) والمناسبة (المقاميّة والتّداوليّة)[6].

ولقد «ارتبط سؤال المناسبة المقاميّة التّداوليّة، في أجلى صوره، بالبحث عن فعاليّة علميّة إقناعيّة

1. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص337.
2. عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، ص166.
3. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص21.
4. محمد سويرتي، «اللغة ودلالاتها: تقريب تداولي للمصطلح البلاغي»، مجلة عالم الفكر، مج28، ع3، يناير-مارس2000، ص30.
5. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص29.
6. نفسه، ص30.

خطابيّة من جهة (عند الجاحظ مثلا)، كما ارتبط، من جهة أخرى، بملاءمة العبارة للمقاصد ضمن نظريّة النّظم الإعجازيّة: (أو ما يمكن أن ندعوه تداوليّة لسانيّة في مقابل التّداوليّة المنطقيّة الإقناعيّة النّصيّة)، وارتبط من جهة ثالثة بالبحث عن بلاغة كلاسيكيّة ذوقيّة تقوم على الصّحة والمناسبة، عند ابن سنان مثلا»[1].

وهذا ما جعل حازم القرطاجنّي (ت684هـ) ينتبه «إلى هذا التّنوع والغنى فحاول أن يدمج المداخل المختلفة في بلاغة شعريّة كليّة يتداخل فيها المحاكي والمقنع. فامتدّ التّخييل عنده ليحتوي المعرفة والاستدلال، بالرّغم من أنّ مدار الكتاب على بلاغة الشّعر. وعن طريق التّخييل خرج من دائرة الصّدق والكذب التي شوّشت مواقف كثير من البلاغيين»[2].

إضافة إلى العمق، وهو البعد الثاني، فالبلاغة العربيّة تثير الإعجاب بعمق حفريّاتها، لا سيما مع عبد القاهر الجرجاني (471 – 400هـ) في تحليلاته العميقة وتفسيراته الوجيهة الّتي كشفت عن بناء الشّعر على المفارقة الدّلاليّة وإدخال عنصر النّظم بوصفه مراقبا للمزيّة الانزياحيّة ومكمّلا لسانيّا للبناء الدّلاليّ مدمجا في البناء التّركيبيّ، وتأويل قضيّة السّرقة تأويلا لسانيّا شعريّا يتّصل بالتّخييل وإدخالها في المفهوم الحديث للتّناص والإلحاح على البعد الدّلاليّ للموازنات الصّوتيّة، وتأويل الضّرورات الشّعريّة وربطها بالمقاصد، والبناء على الصّور البلاغيّة[3].

2. 1. تاريخ الدّرس البلاغيّ العربيّ

إن رصد المسار التّاريخيّ للبلاغة العربيّة يسهم في تقديم صورة واضحة الملامح والقسمات لنشأة هذا العلم وتطوّره، ف«من يتوغّل في تاريخ البلاغة العربيّة يدرك مرورها بمراحل ثلاث. الأولى مرحلة التذوّق الفطريّ لما يحتويه الخطاب الأدبيّ من أشكال جماليّة دون معرفة مفصلة بالمواصفات الدّقيقة لها، ودون إدخالها منظومة المصطلحات الّتي تمّ التّعارف عليها بعد ذلك. الثانية: تمّ فيها رصد كثير من هذه الأشكال، وتجميعها في فصائل بينها قدر كبير من الاشتراك الصّوريّ، وقدر كبير من التّوافق في الإنتاج الدّلاليّ. الثالثة: مرحلة التّنظيم العلميّ الدّقيق في تقسيم ثلاثيّ: المعاني والبيان والبديع»[4].

فهذه هي المراحل التّطوريّة الّتي انتقلت خلالها البلاغة، ويصحّ أن يكون عنوان كلّ مرحلة على النّحو الآتي: مرحلة التذوّق الفطريّ، ومرحلة التّجميع التّأليفي، ومرحلة التّنظيم السّكاكيّة، ولا يعني هذا انتهاء عطاء البلاغة بالمرحلة الأخيرة، ف «إذا كان الجهد البلاغيّ قد توقّف –تقريبا– عند

1. نفسه، ص30.
2. نفسه، ص30.
3. نفسه، ص32.
4. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، ص21.

المرحلة السّكاكيّة، فإنّ هذا التوقّف كان محصورا في الأصول، أما الفروع فقد تمّ تجاوزها تنظيرا وتطبيقا، ممّا يعني أنّ التوقّف كان (توقّفا متحرّكا)، على معنى أنّ تابعي السّكاكي قد داروا في فلكه، لكنهم وسعوا دوائره البحثيّة طولا وعمقا، طولا بالإضافات والتّعليلات، وعمقا بالشّروح والتّفصيلات والتّعليلات»[1].

2. الدّرس التّداوليّ

1. 2. نشأة الدّرس التّداوليّ الحديث

إذا كانت التّداوليّة تعرف في الجهة الغربيّة الأوربيّة والأمريكيّة بـ(Pragmatique) وبـ(Pragmatics) فإنّ تسمياتها العربيّة المقابلة في جهتنا العربيّة تتعدّد، فيقال: «البراغماتية والبراغماتيك، البرجماتية والبراجماتيك، وليس بين هذه الاصطلاحات فرق، بعدّها نقلا حرفيا للكلمة الأجنبية، وقيل: التّداوليّة، المقامية، الوظيفيّة، السياقيّة، الذرائعيّة، النّفعية... وبين هذه التعبيرات -في الواقع- فروق لا تسمح باستعمالها مترادفة، لتكون مقابلة للمصطلح الأجنبي... »[2].

وقد كان للاصطلاح العربيّ (التّداوليّة) قيمة في التّداول والاستعمال بين المهتمّين بهذا المجال المعرفيّ منذ أن استعمله أحمد المتوكّل في دراساته المتنوعة كاللّسانيات الوظيفية مدخل نظري) و(الوظائف التداولية في اللغة العربيّة 1985).

إنّ مصطلح التّداولية (Pragmatics)، بالمَفهوم الحديث، يَرجع إلى الفيلسوف الأمريكي تشارلز موريس (Charles Morris) الذي استخدمه سنة 1938م دالّا على فرع من فروع ثلاثة يشتمل عليها علم العلامات أو السيميّة (Semiotics)، وهي كالآتي: علم التّراكيب (Syntactics) أو (Syntax)، الذي يُعنى بدراسة العلاقات الشّكلية بين العلامات بعضها مع بعض. وعلم الدّلالة (Semantics) الذي يدرس علاقة العلامات بالأشياء التي تدلّ عليها، أو تحيل إليها. والتّداولية الّتي تهتمّ بدراسة علاقة العلامات بمفسّريها. على أنّ التّداوليّة لم تصبح مجالا يعتدّ به في الدّرس اللّغويّ المعاصر إلّا في العقد السّابع من القرن العشرين، بعد أن قام على تطويرها ثلاثة من فلاسفة اللّغة المنتمين إلى التّراث الفلسفيّ لجامعة أكسفورد هم أوستن (J.L. Austin) وسيرل (J.R. Searle) وجرايس (H. P. Grice)، وقد كان هؤلاء الثّلاثة من مدرسة فلسفة اللّغة الطبيعيّة (Natural Language) أو العادية (Ordinary) في مقابل مدرسة اللّغة الشّكلية أو الصّوريّة (Formal Language) التي يمثّلها كارناب (Carrnap)، وكانوا جميعا مهتمّين بطريقة توصيل معنى اللّغة الإنسانيّة الطبيعيّة من خلال إبلاغ مرسل رسالة إلى مستقبل يفسّرها[3].

1. نفسه، ص18.
2. خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية (مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم)، ص65.
3. ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص9.

2. 2. أثر علاقات التّداولية في تحديد تعريفها

تقيم التّداوليّة علاقات مشتركة مع جملة من العلوم الّتي تتقاسمها مجال عملها في زوايا معيّنة، فـ (علم الدّلالة) يشاركها في دراسة المعنى، على خلاف في العناية ببعض مستوياته. و(علم اللّغة الاجتماعيّ) يشارك التّداوليّة في تبيين أثر العلاقات الاجتماعيّة بين المشاركين في الحديث، والموضوع الّذي يدور حوله الكلام، ومرتبة كلّ من المتكلّم والسّامع، وأثر السّياق غير اللّغوي في اختيار السّمات اللّغويّة وتنوّعاتها. و(علم اللغة النّفسيّ) يشترك معها في الاهتمام بقدرات المشاركين الّتي لها أثر كبير في أدائهم مثل الانتباه، والذّاكرة، والشّخصيّة. بينما (تحليل الخطاب) يلتقي معها في الاهتمام بتحليل الحوار، ويقتسمان جملة من المفاهيم كالعناصر الإشاريّة والمبادئ الحواريّة[1].

ونتيجة لتداخل التّداوليّة مع هذه العلوم ولاتّساع مجالاتها، لم يكن لها مفهوم أو تعريف محدّد، فقد عرّفت أوّلا، بأنّها: «دراسة الأسس الّتي نستطيع أن نعرف بها لم تكون مجموعة من الجمل شاذّة تداوليّا أو تعدّ في الكلام المحال، وثانيا، بأنّها: دراسة اللّغة من وجهة نظر وظيفيّة، وثالثا بأنّها: دراسة كلّ جوانب المعنى الّتي تُهملها النّظريّات الدّلاليّة. ورابعا بأنّها: دراسة جوانب السّياق الّتي تشفّر شكليّا في تراكيب اللّغة، وهي جزء من مقدرة المتكلّم. وخامسا، بأنّها: فرع من علوم اللّغة يَبحث في كيفيّة اكتشاف السّامع مقاصد المتكلّم، أو دراسة معنى المتكلّم»[2].

وبناء على ما تقدّم يقترح محمود أحمد نحلة للتّداولية تعريفا يراه يحظى بالقبول، وهو: «دراسة اللّغة في الاستعمال In Use أوفي التّواصل In Interaction»[3]. على أساس أنّه يشير إلى أنّ المعنى ليس شيئا مُتأصّلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلّم وحده، ولا السّامع وحده، «فصناعة المعنى تتمثّل في تداول Negociation اللّغة بين المتكلّم والسّامع في سياق محدّد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما»[4].

فـ(التّداوليّة) إذًا، هي دراسة اللّغة في الاستعمال، أو، بعبارة أخرى، هي دراسة الاتّصال اللّغوي في السّياق، ممّا يسمح بدراسة أثر هذا السّياق في بنية الخطاب ومرجع رموزه اللّغوية ومعناه، كما يقصد المرسل[5].

ويتّضح من ذلك، أنّ التّداوليّة (Pragmatics)، كدراسة للّغة، تتقدّم«لا بوصفها نظاما أو بنية،

1. نفسه، ص11.
2. نفسه، ص12.
3. نفسه، ص14.
4. نفسه، ص14.
5. ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص22.

بل على نحو ما تستعمل في المواقف الاتّصاليّة المختلفة (واقعيّة أو متخيّلة)؛ أي: بوصفها نسقا رمزيّا يستخدم من أجل التّواصل»[1].

وهكذا، تغدو «اللّغة منظورًا إليها خلال الاستعمال أو الأداء أو الكلام، متجلّيّة في جملة، أو قول، أو نصّ، أو خطاب، أو محادثة... إلخ، هي موضوع التّداوليّة الّذي أعلنت من خلاله مفارقتها للّسانيات الصّوريّة أو الشّكليّة (البنيويّة، النّحو التّوليديّ) الّتي تبنّت قرارا إبيستمولوجيّا بإقصاء الكلام عن حقل الدّراسة اللّسانيّة؛ لكونه ظاهرة فرديّة غير منضبطة، واكتفت -في المقابل- بوصف البنية اللّسانيّة ذاتها وتفسيرها، بوصفها نسقا من العلامات، أو سننا تتألف من قواعد تركيبيّة وعلاقات دلاليّة بعيدا عن قصديّة الذّات المتكلّمة، وعن آثار المقام والسّياق، انطلاقا من مبدأ «المحايثة»؛ أي: عزل اللّغة عن الفكر والواقع، ودراستها في ذاتها ولذاتها»[2].

وقد انصرفت التّداوليّة إلى دراسة البُعد الاستعماليّ للّغة إلى قدرتها (الخطابيّة) على تحقيق التّواصل بين الذّوات عبر صيغ وأشكال متعدّدة، وإلى قدرة هذه الذّواتعلى إنجاز فعل لسانيّ- اجتماعيّ تواصليّ، وفق شروط ومقاصد واستراتيجيّات وتقنيات خاصّة[3].

ونستنتج ممّا تقدّم من اقتراحات تعريفيّة للتّداوليّة أنّ كلّ دراسة تتناول (المعنى) اللّغويّ بعيدا عن (التّواصل) وبعيدا عن الاستعمال، وبعيدا عن سياقه الاجتماعيّ، وبمنأى عن (المقام) لا تمتّ إلى التّداوليّة بأيّة صلة، وليست من مَعنياتِهَا ومَشْمُولَاتها، وإنّما ما يُهِمُّها وتَتخصَّص فيه هُو هذا المَعْنَى اللّغوي في حركته التّفاعليّة والتّواصليّة بين مُتكلّمين ومُتلقّينَ وفي مَوضوعات شتّى وفي ظُروف مختلفة؛ أي: (المعنى) اللّغويّ الحيّ الّذي يُمارس ويُتداول ويُتبادل، ينتج ويستهلك في الحوارات الاجتماعيّة المتنوّعة. وهذا ما يدفع إلى الاهتمام بالمَقامات والسّياقات والأحوال في درس اللّغة وفي بحث معناها.

3. المقام في الدرسين التّداوليّ والبلاغيّ

1. 3. المقام في الدّرس التّداوليّ الحديث

يوظّف الباحثون في مجال التّداوليّات مجموعة من المصطلحات الّتي ترد متلازمة وبدلالات متطابقة، تقريبا، ك (المقام) و(الحال) و(السّياق)، فيستعملون للدّلالة على الظّروف والملابسات والعوامل الّتي تحيط بعمليّة التّواصل اللّغويّ من عناصر غير لسانيّة للملفوظ عددا من المصطلحات والمفاهيم كالمقام أو الموقف (situation) أو سياق المقام/ الموقف/ الحال (Contex of Situation)،

1. شكري الطوانسي، «المقام في البلاغة العربية: دراسة تداولية»، مجلة عالم الفكر، ع1، مج42، يونيو – سبتمبر 2013، ص61.
2. نفسه، ص60.
3. نفسه، ص62.

أو السّياق (Contex)، وهذه «العوامل أو العناصر غير اللّسانيّة يشار إليها في مجال التّداوليّة أو التّداوليّات بأحد مصطلحين: المقام (Situation) أو السّياق (Contex)، وإن حظي الثّاني بتواتر أكبر. وتمثّل هذه العناصر غير اللّسانيّة موضع اهتمام التّداوليات، إلى الحدّ الذي ينظر فيه إلى موضوعها على أنّه هو دراسة المعنى في علاقته بمقام الخطاب، أو هو السّياق»(1).

ويطلق السّياق على مفهومين: الأوّل السّياق اللّغوي، والثّاني سياق الحال، أو سياق الموقف. وقدكان المفهوم الأكثر شيوعا في البحث المعاصر، واقتصر في تعريفه على تلك الأجزاء من الخطاب الّتي تحفّ بالكلمة في المقطع وتساعد في الكشف عن معناها، ويشكّل هذا التّعريف (التّعريف النّموذجيّ). ومعنى ذلك أنّه مجموع التّتابعات اللّغويّة من صوتيّة وصرفيّة ومعجيميّة وما بينها من علاقات تركيبيّة ودلاليّة. ولا يمثّل هذا التّعريف في ضوء الانتشار المؤثّر لمصطلح السّياق في الدّرس اللّغويّ الحديث إلّا تعريفا ضيّقا، فقد اتّسع مع الدّراسات التّداوليّة، ليأخذ تعريفا أرحب، وليصبح دالّا على مجموعة الظّروف الّتي تحفّ حدوث فعل التّلفّظ(2).

وتنهض«النّظريّة التّداوليّة للنّص على مفهوم «مقام الخطاب»، وقد كانت البلاغة الكلاسيكيّة تختار كنقطة انطلاق لها هنا مقام الخطاب القضائي؛ إذ كان المحامي يقف في الموقف المخصّص له ليتّهم أو ليردّ الاتّهام، وهو يسعى إلى كسب رضا القاضي. ويضاف إلى هذا المقام مقامان تطبيقيان يقتضيان فصاحة إلقائيّة وفصاحة لغويّة. وقد حدّدت هذه المقامات الثّلاثة للخطاب حسب مقاييس تنتمي إلى المجال التّيمي (أ)، والوظيفة النّصيّة (ب)، والانفعالات المثارة (ج)، والمرجع الزّمني الأوّل (د)، وبذلك نحصل على أجناس ثلاثة: الجنس القضائيّ، والجنس الاستشاريّ، والجنس الاحتفاليّ»(3).

ولما للسّياق من تعدّد واتّساع، فإنّ الاصطلاح على نوعين من السّياق في البحث ضرورة منهجيّة لاستيعاب إشكاليّة المصطلح والمفهوم، ومن ثمّ يمكن اعتماد مفهومي (سياق النّص) و(سياق المقام). وهذا الأخير هو ما يعني البحث الآن بهذه الصّيغة أو بصيغة أخرى. وهو ما توجّه إليه الدّرسان التّداوليّ والبلاغيّ، حديثا وقديما، لدراسة اللّغة؛ أي: (المقام) -في البلاغة أو (السّياق) في غيرها- غير النّصّي وغير اللّغويّ، وهو الظّرف الزّمانيّ والمكانيّ والإنسانيّ بكلّ مشمولاته ومعطياته الّذي يحيط باللّغة وبالكلام.

غير أنّ مصطلح (المقام) كان الأكثر تداولا في الدّرس البلاغيّ العربيّ، ويتمتّع بنفس قيمته الإجرائيّة مصطلح (الحال) الّذي يتردّد إلى جانبه في كلّ السّياقات اللّغويّة التّي يُستعمل فيها.

1. نفسه، ص65.
2. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استرتيجيات الخطاب، ص41.
3. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص29.

2. 3. المقام في الدّرس البلاغي العربيّ

نال موضوع (المقام)حيّزا كبيرا في الدّراسات البلاغيّة العربيّة وفي الدّراسات اللّغوية والدّلاليّة والتّداوليّة الحديثة، ممّا يدعو إلى تسليط الضّوء عليه للكشف عن مفهومه ووظيفته وأهميّته وقيمته الإجرائيّة في الدّرس البلاغيّ. وفي هذا المضمار يقول تمّام حسان «فكرة «المقام» هذه هي المركز الّذي يدور حول علم الدّلالة الوصفيّة في الوقت الحاضر وهو الأساس الّذي ينبني عليه الشّقّ أو الوجه الاجتماعيّ من وجوه المعنى الثّلاثة وهو الوجه الّذي تتمثّل فيه العلاقات والأحداث والظّروف الاجتماعيّة الّتي تسود ساعة أداء «المقال». ومن المعروف أنّ إجلاء المعنى على المستوى الوظيفي (الصّوتي والصّرفي والنّحويّ) وعلى المستوى المعجميّ فوق ذلك لا يعطينا إلّا «معنى المقال» أو و«المعنى الحرفي» كما يسميه النّقاد، أو معنى ظاهر النّص كما يسميه الأصوليون وهو-مع الاعتذار الشّديد للظّاهراتية- معنى فارغ تماما من محتواه الاجتماعيّ والتّاريخيّ منعزل تماما عن كلّ ما يحيط بالنّصوص من القرائن الحالية...»[1].

هكذا يوضّح تمّام حسان مفهوم (المقام) وينوّه بالقيمة الإجرائية له وبأهميّته في استجلاء المعنى باستكمال محتواه الاجتماعيّ والتّاريخيّ، لعدم كفاية ذلك المعنى المستفاد من المستويين الوظيفيّ والمعجميّ.

و(المقام)، في إطار الدّرس البلاغيّ العربيّ، هو على النّحو الّذي يحدّده به محمّد العمري، حين يقول: «يتّسع المقام ليشمل مجموع الشّروط الخارجيّة المحيطة بعمليّة إنتاج الخطاب شفويّا كان أم مكتوبًا. وكثيرا ما ارتبط «المقام» في البلاغة العربيّة بزيادة شرح وتحديد، وذلك بالحديث عن أقدار السّامعين ومقتضى أحوالهم، فبمثل هذا التّوضيح نرتبط ارتباطا مباشرا بالخطاب الإقناعيّ، وهو الخطاب المقاميّ بالمفهوم الضّيّق والمحدّد للمقام. ولإجلاء الصّورة نشير مبدئيّا إلى أنّ المقام يضيق حتّى يقتصر على مراعاة حال المخاطَب في لحظة محدّدة معلومة سلفا للخطيب. ويتّسع حتّى يسع المجال أو الإطار الحضاريّ المشترك بين النّاس عامة أو داخل نسق حضاريّ ذي طابع متميّز»[2].

ويسمّي محمد العمري المقام الأول مقاما خاصا أو خطابيّا، ويسمّي الثّاني مقاما عاما أو مشتركا؛ أي: مشتركا بين الشّعر والخطابة، والغالب على مفاهيم البلاغيين حصر المقام في المقام الخطابيّ[3].

يتجاوز، إذًا، محمد العمري في تحديده للمقام التّصنيف المألوف؛ أي: تصنيف المقام أو السّياق إلى (مقالي) نصيّ أو لغويّ وآخر (مقامي) خارجيّ وغير لغويّ، إلى تصنيف جديد يجعل المقام في

1. ينظر: تمام حسان، اللغة معناها ومبناها، ص338.
2. محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص122.
3. نفسه، ص122.

مفهومه الضّيق «مراعاة حال المخاطب في لحظة محدّدة معلومة سلفا»، وفي مفهومه الواسع «المجال أو الإطار الحضاريّ المشترك بين النّاس عامّة أو داخل نسق حضاريّ ذي طابع متميّز».

وقد التفت إلى جانب مهمّ في مفهوم (المقام) بإدخاله الإطار الحضاريّ والثّقافيّ للأمّة وللنّاس، فمفهوم (المقام) يتراوح بين حال (الفرد) وحال (المجتمع) أو (الأمّة)، فالحالان لهما حقّ المراعاة أو هو مقتضى حالهما.

وغير بعيد عن ذلك، يذهب تمّام حسان إلى تحديد مفهوم (المقام) على أنّه موقف اجتماعيّ باعتبار اللّغة ظاهرة اجتماعيّة شديدة الامتزاج بثقافة الشّعب أو الأمّة، هذي الثّقافة الّتي تتشكّل من مجموعة من المواقف الاجتماعيّة المتباينة، يقول: «... ولكنّ البلغاء في إطار شكليّة البلاغة الّتي ذكرناها ربما فطنوا إلى أنّ اللّغة ظاهرة اجتماعيّة، وأنّها شديدة الارتباط بثقافة الشّعب الّذي يتكلّمها، وأنّ هذه الثّقافة في جملتها يمكن تحليلها بواسطة حصر أنواع المواقف الاجتماعيّة المختلفة الّتي يسمّون كلًّا منها «مقاما»؛ فمقام الفخر غير مقام المدح وهما يختلفان عن مقام الدّعاء، أو الاستعطاف، أو التّمنيّ، أو الهجاء، وهلمّ جرّا. وكان من رأي البلاغيين أنّ «لكل مقام مقالا»؛ لأنّ صورة «المقال» Speech Event تختلف في نظر البلاغيين بحسب «المقام» Context of Situation وما إذا كان يتطلّب هذه الكلمة أو تلك وهذا الأسلوب أو ذاك من أساليب الحقيقة أو المجاز والإخبار أو الاستفهام وهلمّ جرّا، ومن عباراتهم الشّهيرة في هذا الصّدد قولهم: «لكل كلمة مع صاحبتها مقام»[1].

وترد في الدّرس البلاغيّ كلمات تشترك في تأديّة المفهوم من (المقام) كـ(الحال) أو (مقتضى الحال) أثناء تعريف البلاغة أو علم المعانيّ.

ففي كتاب «الإيضاح في علوم البلاغة»، يعرّف القزويني (739هـ) البلاغة أو بلاغة الكلام، بتعبيره، فيقول: «أمّا بلاغة الكلام فهي: مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته»[2]. ويشرع، بعد ذلك، في توضيح مراده من (مقتضى الحال)، حين يربطه بـ(المقام)، يقول: «ومقتضى الحال مختلف؛ فإنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التّنكير يباين مقام التّعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التّقييد، ومقام التّقديم يباين مقام التّأخير، ومقام الذّكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذّكي يباين خطاب الغبيّ. وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام، إلى غير ذلك... وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدم مطابقته له. فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب»[3].

1. ينظر، تمام حسان: اللغة مبناها ومعناها، ص337.
2. القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، ص16.
3. نفسه، ص17.

وفي هذا القول تنبغي الإشارة إلى أنّه يتحدّث عن مقتضيات مختلفات وعن مقامات مختلفات أيضا، وكلّما اختلف المقام اختلف، بدوره، المقتضى. ويميّز بين نوعين من المقام، وهما المقام اللّغويّ أو اللّساني أو النّصيّ والمقام غير اللّغويّ أو (الحال). وينتهي إلى تعريف (مقتضى الحال)، بعدما أشار إلى اختلاف المقامات واختلاف مقتضيات الأحوال، كذلك، ينتهي بتعريفه بأنّه (الاعتبار المناسب) الّذي يتفاوت الكلام لديه في الحسن والقبول بقدر المطابقة له.

وترد عبارة (مقتضى الحال) في موضع ثان، في تعريفه لعلم المعاني بأنّه: «علم يعرف به أحوال اللّفظ العربيّ الّتي بها يطابق مقتضى الحال»[1]. فـ(مقتضى الحال) هو الاعتبار المناسب الذي يتطلّب سمات أسلوبيّة وخصائص تعبيريّة توافق المقام أو الحال الذي أنشئ الكلام في إطاره. فالمقتضى هو الأسلوب بوصفه الكيفيّة الّتي يتجلّى عبرها الكلام وفق صورة تعبيريّة معيّنة ينعكس فيها شرط الحال/ المقام.

والملاحظ أنّ القزويني ينتهج في تعريفه لـ(مقتضى الحال) نهج السّكاكي في الحديث عن المقام والمقتضى.

وفي كتاب «مفتاح العلوم» يرد المصطلحان (المقام) و(المقتضى)؛ إذ يقول السّكاكيّ: «لا يخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التّشكر يباين مقام الشّكاية، ومقام التّهنئة يباين مقام التّعزية، ومقام المدح يباين مقام الذّم، ومقام التّرغيب يباين مقام التّرهيب، ومقام الجدّ في جميع ذلك يباين مقام الهزل، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السّؤال يغاير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكلّ لبيب، وكذا مقام الكلام مع الذّكي يغاير مقام الكلام مع الغبيّ، ولكلّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر»[2]. وفي هذا النّص تأكيد على اختلاف المقامات وتباينها وتفاوتها باختلاف المناسبات والمخاطبين.

ويرد مقتضى الحال، أيضا، في «مفتاح العلوم؛ إذ يقول السّكاكي: «ثم إذا شرعت في الكلام، فلكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، ولكلّ حد ينتهي إليه الكلام مقام، وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهو الّذي نسمّيه مقتضى الحال، فإن كان مقتضى الحال إطلاق الحكم، فحسن الكلام تجريده عن مؤكّدات الحكم، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك، فحسن الكلام تحاكيه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفا وقوة، وإن كان مقتضى الحال طي ذكر المسند إليه، فحسن الكلام تركه، وإن كان المقتضى إثباته على وجه من الوجوه المذكورة، فحسن الكلام وروده على الاعتبار المناسب، وكذا إن كان المقتضى ترك المسند، فحسن الكلام وروده عاريا عن ذكره، وإن كان المقتضى إثباته مخصصا بشيء من التخصيصات،

1. نفسه، ص23.

2. ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص168.

فحسن الكلام نظمه على الوجوه المناسبة من الاعتبارات المقدم ذكرها، وكذا إن كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فصلها أو وصلها، والإيجاز معها أو الإطناب، أعني طي جمل عن البين ولا طيها، فحسن الكلام تأليفه مطابقا لذلك»[1]. ويتجلّى من قول السّكاكيّ أن الكلام يرتفع وينحطّ في الحسن والقبول على قدر مصادفته لما يليق به، و(ما يليق به) هو (مقتضى الحال) وهو (الاعتبار المناسب) كذلك.

وهذا مفهوم السّكاكي لـ(مقتضى الحال)، والذي يعرض تفاصيله التّطبيقية وما أجمله، بعد ذلك، في (فنون الخبر) في أربعة فنون؛ في تفصيل اعتبارات الإسناد الخبري، وفي اعتبارات المسند إليه، وفي اعتبارات المسند، وفي تفصيل اعتبارات الفصل والوصل والإيجاز والإطناب. وكل هذه المسائل المندرجة تحت مسمّى(علم المعاني)؛ العلم الثاني من علوم البلاغة.

ويأتي (مقتضى الحال) في تعريف السّكاكي لـ(علم المعاني) وتبيان الهدف منه، يقول: «هو تتبّع خواصّ تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره، وأعني بتراكيب الكلام التّراكيب الصادرة عمن سواهم، لنزولها في صناعة البلاغة منزلة أصوات حيوانات تصدر عن محالها بحسب ما يتّفق، وأعني بخاصيّة التّركيب: ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التّركيب، جاريا مجرى اللّازم له، لكونه صادرا عن البليغ، لا لنفس ذلك التّركيب من حيث هو هو، أو لازما له هو هو حينا، وأعني بالفهم؛ فهم ذي الفطرة السّليمة، مثل ما يسبق إلى فهمك من تركيب: إن زيدا منطلق، إذا سمعته عن العارف بصياغة الكلام، من أن يكون مقصودا به نفي الشّك، أو رد الإنكار، أو من تركيب: زيد منطلق من أنه يلزم مجرّد القصد إلى الإخبار، أو من نحو: منطلق. بترك المسند إليه، من أنه يلزم أن يكون المطلوب به وجه الاختصار مع المادة لطيفة مما يلوح بها مقامها. وكذا إذا لفظ بالمسند إليه، وهكذا إذا عرف أو نكر، أو قيد أو أطلق، أو قدم أو أخّر، على ما يطلعك على جميع ذلك شيئا فشيئا مساق الكلام في العلمين بإذن الله تعالى»[2]. فإجراء الكلام وإنجازه وتطبيقه ينبغي أن يكون على «ما يقتضي الحال ذكره» وهذا ما يستهدفه علم المعاني احترازا من الوقوع في الخطأ.

و«مراعاة المقامات والأحوال هي مدار الأمر في بلاغة الكلام/ القول، وهو ما يعني أن يورد المتكلّم كلامه على نحو مخصوص، بأن يستخدم أسلوبا خاصّا يلائم الحال، والحال هو ما يدعو المتكلّم إلى اعتبار خصوصيّة (أسلوبيّة) ما في كلامه، وبإيراد الكلام على الأسلوب الذي يقتضيه الحال أو المقام، يكون (أي: الكلام) مطابقا لمقتضى الحال أو للاعتبار المناسب، فالأسلوب الذي يناسب الحال هو مقتضاه، أي هو ما يعتبر في الكلام من صفة مخصوصة مناسبة للحال. إن مقتضى

1. نفسه، ص169.

2. نفسه، ص162.

الحال -في حقيقته- هو خصوصيّة في الكلام، خصوصيّة زائدة أو مضافة على أصل المراد، يعتبرها المتكلّم مع الكلام الّذي يؤدّى به أصل المعنى (أي: الدّلالة الوضعيّة)، ومن ثمّ، فهو (أي: مقتضى الحال) اعتبار لا ضرورة فيه أو إلزام سوى مناسبة الحال وموافقته»[1].

ويأتي تعريف المحدثين للبلاغة واضحا، لا إشكال فيه، ففي كتاب «البلاغة الواضحة» لعلي الجارم ومصطفى أمين، يأتي التّعريف الآتي للبلاغة، فهي: «تأدية المعنى الجليل واضحا بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النّفس أثر خلّاب، مع ملاءمة كلّ كلام للموطن الذي يقال فيه، والأشخاص الذين يخاطبون»[2].

يشترط التّعريف ملاءمة الكلام للموطن أو المكان، والأشخاص المخاطبين، أو مطابقته، وهي كلمات ترادف المقام والحال المحيطين بالمخاطبين، بعيدا عن اصطلاح (مقتضى الحال)؛ لأن الكلام الملائم لمقامه وحاله يتضمن خصوصيّة ما استدعاه ذلك المقام أو الحال.

إنّ مراعاة (مقتضى الحال)، أو (مطابقة الكلام له)، أو (ملاءمته) في تعريف البلاغة - تكشف عن البعد التّداولي الكامن فيه؛ فالكلام حين إنتاجه يتأثّر بكلّ العناصر الّتي تكوّن مقامه من ناحية، وكذا فهمه وتحليل معناه لا يكتمل إلّا باستدعاء كلّ تلك العناصر المقاميّة من ناحية أخرى.

ويلفت الانتباه تعريفهما لعلم البيان في السّياق الآتي: «ظهر لك من دراسة علم البيان أن معنى واحدا يستطاع أداؤه بأساليب عدّة وطرائق مختلفة، وأنه قد يوضع في صورة رائعة من صور التّشبيه أو الاستعارة، أو المجاز المرسل، أو العقليّ، أو الكناية»[3]. ومن المستطاع التّعبير عن وصف إنسان بالكرم بأربعة عشر أسلوبا، كل له جماله وحسنه وبراعته[4].

وهل المعنى واحد في كل هذه الأساليب؟ وما الدّاعي إلى تغيير الصّياغة أو الأسلوب؟ والحقيقة الّتي لم يتنبّه لها أنّ المعنى يختلف في هذه الأساليب ويضاف إليه بحسب المقام، وتعديل الأسلوب وتغييره مع كلّ معنى دليل ذلك، فهو يخضع لمقصد المتكلّم (الشّاعر) من جهة، وللحال أو المقام -بما فيه المخاطب (الموصوف أو الممدوح...)- من جهة ثانية. فعلم البيان بهذه الطّريقة مرتبط بالحال وتظهر فيه مقتضياته بصورة أو بأخرى. وهذا المفهوم يلتقي مع مفهوم المتغيّرات الأسلوبيّة عند شارل بالي[5] بكيفيّة ما.

وقد عالج محمد عبد المطلب الموضوع ذاته في كتابه «البلاغة العربيّة: قراءة أخرى» حين تعرّضه

1. ينظر: شكري الطوانسي، المقام في البلاغة العربية: دراسة تداولية، ص59.
2. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة: البيان والمعاني والبديع، ص7.
3. نفسه، ص112.
4. نفسه، ص114 وما قبلها.
5. ينظر: بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص34 وما بعدها.

لتعريف البلاغة، فيقول: «أمّا البلاغة فإنّ تحقّقها مرهون بإطار إضافيّ، يلزم فيه مطابقة الكلام لمقتضى الحال، بعد توفّر مواصفات الفصاحة، وهنا يتم استدعاء المتلقّي ليكون شريكا في العمليّة الكلاميّة، لأنّ مطابقة الحال لا يمكن تحقّقها إلا بالنّظر إلى المتلقّي وحالاته الإدراكيّة المختلفة كما أنها-في الوقت نفسه-تستحضر المتكلّم في حالة خاصّة، هي حالة (الوعي والقصد)؛ لأنّ غيابهما يتنافى مع مراعاة الحال والمقام»[1]. وبلا شكّ فأبرز عنصر ومكوّن في (الحال) هو المتلقّي الّذي لا تتحقّق البلاغة إلا بالنّظر في حالاته الإدراكيّة والوعي بها، والعنصر الثّاني هو المتكلّم الذي يبسط ثقله في الموضوع من خلال وعيه ومقاصده.

ويعتقد محمّد عبد المطّلب أنّ (مقتضى الحال) هو الكيفيّة الّتي يتمظهر خلالها الكلام، يقول: «وهذه المراعاة تستلزم وجود (المقتضى)؛ أي: الكيفيّة الّتي يكون عليها الكلام، وضبط المقتضى يتعلّق بثلاثة أقسام، القسم الأول: يتحرّك في منطقة الإفراد؛ أي: أجزاء الجملة، وما ينتاب دوالّها من تحوّلات نوعيّة مثل (التنكير والتّعريف). والقسم الثاني: يتجاوز منطقة الإفراد إلى المركّبات؛ أي: ما يتعلّق بالجملتين فصاعدا، وما ينتابها من تحولات داخليّة أو خارجيّة مثل (الفصل والوصل). أما القسم الثّالث: فإنّه يتحرّك بين القسمين السّابقين، ويجمع بينهما، كما يلاحظ في تحوّلات (الإيجاز والإطناب)»[2].

ويتساءل محمّد عبد المطلب ويجيب: «ولكن ما المقصود (بمقتضى الحال) عند البلاغيين؟ المقصود به: الاعتبار المناسب للحال الّذي يستدعي بالضّرورة بناء لغويّا معيّنا، فكلّ اعتبار له ناتج صياغيّ يتوافق معه، ومن هنا لا يمكن تصوّر وحدة النّاتج الصّياغيّ مع اختلاف المقتضيات، معنى هذا أنّ تحوّل التّركيب من مستواه العميق إلى المستوى السّطحي له مصاحبات توجّه حركته التعليقيّة توجيها داخليّا، وحتّى على فرض وجود توحّد في البناء السّطحيّ برغم اختلاف المقام، فإنّ ذلك لا ينفي المقولة البلاغيّة السّابقة؛ إذ -أحيانا- تتعدّد المقامات ويتوحّد البناء الصّياغيّ، فالتّعظيم والتّحقير مقامان متغايران، ومقتضاهما واحد هو (الحذف)» [3].

ويبيّن محمد عبد المطلب مفهوم (المقام)، فيقول: «واللّافت أنّ البلاغيّين لم يحصروا المقام في الإطار الخارجيّ المصاحب، بل إنّهم تحرّكوا به إلى داخل التّركيب عن طريق مقولتهم الدّقيقة: إنّ (لكلّ كلمة مع صاحبتها مقاما) وهذه المقولة تجعل المقام الدّاخليّ كائنا متحرّكا، لا يعرف الثّبات الّذي كان له في الحالة الأولى المصاحبة»[4]. والمقام، هنا، ما يطلق عليه بالسّياق النّصي أو اللّغويّ.

1. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، ص70.
2. نفسه، ص70.
3. نفسه، ص71.
4. نفسه، ص71.

ونقترب أكثر إلى (المقام) وأثره وسلطته في صياغة الكلام من خلال أحد المباحث البلاغيّة، وهو الخبر وما يتفرّع عنه فيما يأتي.

3. 3. سلطة (المقام) في بلاغة الكلام

من الواضح أنّ كثيرا من مباحث البلاغة تتعلّق بالمقام وعناصره من المتكلّم إلى المخاطب وغيرهما، وللمقام سلطته في بلاغة الكلام، وحتّى في صياغة الحدود والتّعاريف والمفاهيم البلاغيّة. ومن نافلة القول التّأكيد على أنّ المقام يضطلع بدور كبير في بلاغة الكلام، في اللّحظة الّتي يعدّ فيها أساسا مكينا من أسس التداوليّة، ويكفي للوقوف على دوره في التّواصل اللّغويّ البلاغيّ وأثره في بلاغة الكلام رصده -تمثيلا- من خلال ما عرف في البلاغة بمبحث (الخبر) وما يلحق به من أغراض وأضرب، يقول السّكاكي في هذا المضمار: «وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السّؤال يغاير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكلّ لبيب، وكذا مقام الكلام مع الذّكي يغاير مقام الكلام مع الغبيّ، ولكلّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر»[1]. وعلى سبيل التّوطئة للموضوع، فقد استقرّ في عرف البلاغيّين أنّ الكلام خبر وإنشاء؛ خبر إذا صحّ القول بأنّه صادق أو كاذب بالنّظر إلى مطابقته للواقع من عدمها. وقد اختلف في فهم المطابقة، فالجمهور على أنّ الخبر يكون صادقا إذا طابق الواقع، ويكون كاذبا إذا لم يكن كذلك، إلّا أنّ للنظّام (331هـ – 845هـ) رأيا مخالفا، فقد ذهب إلى أنّ الصّدق ما وافق الاعتقاد؛ اعتقاد المتكلّم، والكذب ما خالف الاعتقاد، وإن تنافيا مع الواقع، فالمعوّل في الصّدق والكذب ليس على الواقع، وإنّما على اعتقاد المتكلّم في رأيه وبما استدلّ به[2].

وذهب الجاحظ إلى أنّ الخبر ثلاثة أقسام: صادق وكاذب وثالث لا يوصف بالصّدق ولا بالكذب، فما طابق الواقع والاعتقاد، فهو صادق وما خالفهما فهو كاذب، وما طابق أحدهما وخالف الآخر فهذا لا نسمّيه بالصّدق وبالكذب[3]. وهذا القسم الثّالث، كما يرى الجاحظ، قد يشوّش على مفهوم الإنشاء الذي هو «ما لا يصحّ أن يقال لقائله إنّه صادق فيه أو كاذب»[4]. وإن كان مبحث الصدّق والكذب مبحثا عقليّا لا ترجى منه فائدة بيانيّة واضحة.

والأصل في الخبر–عند علماء البلاغة– أن يلقى لأحد غرضين؛ إمّا إفادة المخاطَب الحكم الذي تضمنته الجملة، ويسمّى هذا فائدة الخبر[5]. وإمّا إفادة المخاطب أنّ المتكلّم عالم بالحكم، ويسمّى:

1. السكاكي، مفتاح العلوم، ص168.
2. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها: علم المعاني، ص104.
3. نفسه، ص107.
4. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص118.
5. نفسه، ص124. وفضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص108.

هذا لازم الفائدة[1]. لكنّ الخبر قد يخرج عن هذين الغرضين حين إلقائه إلى أغراض أخرى ودلالات جديدة، تفهم أو تستنج من السّياق ومن المقام، سياق الكلام أو الحديث، كالاسترحام وإظهار الضّعف وإظهار التحسّر والفخر والحثّ على الجدّ والسّعي... وغيرها[2]. وهي الأغراض الّتي تفهم وتدرك من سياق الكلام-ومقام وحال المتكلّم والمخاطب-لا من أصل وضع الكلام.

وهكذا نصل إلى مبحث (أضرب الخبر) الذي يتجلّى فيه دور المقام أو مقتضى الحال في صياغة الكلام، أو بعبارة نستشفّ ونلمس في ثناياها البعد التّداوليّ للبلاغة؛ أي: استعمال اللّغة/ الكلام في المقامات المتباينة، على أنّ هذا الاستعمال للّغة خاصّة في المقامات والأحوال المختلفة.

وفيه يتّضح مفهوم (البلاغة) بوصفها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال»، أو «للاعتبار المناسب»، وهو تعريف القزويني: «أما بلاغة الكلام فهي: مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته»[3]. كما يتّضح هذا المفهوم في غير هذا المبحث، وعلى قدر تلك المطابقة تماما ونقصانا تتشكّل مراتب البلاغة وتتكوّن منازلها، فيرتفع شأن الكلام أو يسفّ، يقول القزويني-وهو القول المذكور أعلاه-: «ومقتضى الحال مختلف؛ فإنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التّنكير يباين مقام التّعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التّقييد، ومقام التّقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذّكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذّكي يباين خطاب الغبيّ. وكذا لكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، إلى غير ذلك... وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدم مطابقته له. فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب»[4]. ويكون، في النّهاية، مقتضى الحال هو الاعتبار المناسب الذي يؤلّف الكلام ويوصف بحسب شروطه وقوانينه، وهو خصوصيّة تركيبيّة (لسانيّة وأسلوبيّة) في الكلام زائدة على أصل المراد ، مناسبة للمقام، أو الحال متعلّق بها الغرض.

وتوضيحا لذلك، نقول إنّ إلقاء الخبر أو استعمال الكلام يراعى فيه أحوال المخاطبين الّذين نتحدّث إليهم، وتراعي فيه المقامات التي نتحدّث فيها، ف«مقام المنكر يختلف عن مقام الشّاك المتردّد، وهذا يختلف عن خالي الذّهن الذي لا شكّ ولا تردّد عنده؛ لذلك وجب على المتكلّم أن يراعي هذه الأحوال، فيلقي كلامه بقدر من غير زيادة ولا نقص، فإذا كان النّقص عيبا فإنّ الزيادة كذلك»[5].

1. علي الجارم ومصطفى أمين البلاغة الواضحة، ص124. وفضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص109.
2. نفسه، ص24 . نفسه، ص109 وما بعدها.
3. القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص16.
4. نفسه، ص17.
5. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص109.

فللمخاطب، في هذا الباب، ثلاث حالات، تتبعها ثلاثة ضروب من الكلام[1]:

- الحال الأولى (خالي الذّهن): يكون المخاطب في هذه الحال خالي الذّهن من الحكم أو مضمون الخبر/ الكلام، وفي هذه الحال يلقى إليه الخبر/ الكلام خاليا من أدوات التّوكيد[2]، ويسمّى هذا الضّرب/ الأسلوب من الخبر/ الكلام ابتدائيّا.

- الحال الثّانية (التردّد والشّك): يكون المخاطب في هذه الحال متردّدا شاكّا في الحكم أو مضمون الخبر/ الكلام، وفي هذه الحال يلقى إليه الخبر/ الكلام مؤكّدا-ليتمكّن من نفسه، وتزيل ما بها من شكّ-ويسمّى هذا الضّرب/ الأسلوب طلبيّا.

وقد جعلوا التّوكيد، هنا، من باب الاستحسان.

- الحال الثالثة (الإنكار): يكون المخاطب منكرا للحكم أو مضمون الخبر/ الكلام، وفي هذه الحال يجب أن يؤكّد الخبر/ المضمون بمؤكّد أو أكثر على حسب الإنكار قوّة وضعفا، ويسمّى هذا الضّرب/ الأسلوب إنكاريّا.

وقد جعلوا التّوكيد، هنا، من باب الوجوب.

فالمتكلّم في هذه الوضعيّة التّواصلية يصوغ كلامه بحسب الحال أو المقام أو المقتضى الذي يملي عليه نوعا من الصّياغة تتكيّف مع الحال المرتبطة به، ومعنى ذلك أن تكون مطابقة الكلام باعتبار إفادته معنى ثانيا؛ أي: معنى خاصا زائدا على أصل المراد أو أصل المعنى، وهو ما يعتبره البلغاء في تراكيب الكلام[3]. وهو الذي ذهب إليه السّكاكي-في تعريف علم المعاني-بالقول: «هو تتبّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره، وأعني بتراكيب الكلام التّراكيب الصّادرة عمّن سواهم، لنزولها في صناعة البلاغة منزلة أصوات حيوانات تصدر عن محالها بحسب ما يتّفق، وأعني بخاصيّة التّركيب: ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التّركيب، جاريا مجرى اللّازم له، لكونه صادرا عن البليغ، لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو، أو لازما له هو هو حينا، وأعني بالفهم؛ فهم ذي الفطرة السّليمة، مثل ما يسبق إلى فهمك من تركيب: إنّ زيدا منطلق، إذا سمعته عن العارف بصياغة الكلام، من أن يكون مقصودا به نفي الشّك، أو ردّ الإنكار، أو من تركيب: زيد منطلق من أنّه يلزم مجرد القصد إلى الإخبار، أو من نحو: منطلق. بترك المسند إليه، من أنه يلزم

1. ينظر هذا المبحث في كتب البلاغة، مثلا: فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص115. وعلي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص131 وما بعدها.

2. أدوات التوكيد هي: إنّ، لام الابتداء، ضمير الفصل، القسم، إمّا الشرطية، حرفا التنبيه (ألا، أما)، الحروف الزائدة (إن، أن، ما ، من، ب، قد التحقيق، السين وسوف الداخلتان على فعل دال على وعد أو عيد)، تكرير النفي، إنما، نونا التوكيد.

3. شكري الطوانسي، «المقام في البلاغة العربية»، ص68.

أن يكون المطلوب به وجه الاختصار مع إلمامة لطيفة مما يلوح بها مقامها. وكذا إذا لفظ بالمسند إليه، وهكذا إذا عرف أو نكّر، أو قيّد أو أطلق، أو قدّم أو أخّر، على ما يطلعك على جميع ذلك شيئا فشيئا مساق الكلام في العلمين بإذن الله تعالى»[1].

ويتّضح أن المطابقة المنصوص عليها مرتبطة بالمعنى المقصود من الكلام أو الغرض الذي يهدف إليه المتكلّم، ف: «يورد من أجل تأديّتها الخصوصيّات أو الخصائص المناسبة. وهكذا تكون المطابقة، أو البلاغة بما هي مطابقة طريقة تأديّة المعنى (المراد)، أو الخصوصيّات المناسبة لتأديته، والّتي يقتضيها المقام»[2].

4. اختلاف المقامات ومراعاة مقتضى الحال ومقتضى الظاهر

أقام البلاغيّون علم المعاني، خاصّة، على أساس مطابقته لمقتضى الحال، وقد مرّ أنّه في حال الإنكار يجب التّأكيد، وفي حال السّؤال أو التردّد والشك يحسن التّأكيد، وفي حال خلو الذّهن يترك التّأكيد ويلقى الكلام مجرّدا خاليا من أدوات التّوكيد، وهذا هو الظّاهر.

وفي هذا الموضع، وبمراعاة هذه الأحوال والمقامات، يتحقّق مقتضى الحال، ويتحقّق معه مقتضى الظّاهر، تحقّق شرط مقتضى الحال لأنّ كلّ حال من الأحوال الثّلاثة السّابقة اختصّ بكلام مختلف عن الآخر، فكلّم كلّ مخاطب بما يلائم حاله من إنكار أو تردّد أو خلو. وتحقّق مقتضى الظاهر فلأنّ هذا المقتضى مدرك لأوّل وهلة.

1. 4. خروج الكلام عن مقتضى الظاهر ورسوخه في البلاغة

وتتمّ تأدية المعنى المراد وفق هذا الأسلوب أو ذلك بحسب مقصد المتكلّم (القائل)، وما يخطر في ذهنه ويتردّد في نفسه، ولكنّه ولمقاصد ولأغراض أخرى قد يعدل عن هذا الأسلوب، فيترك التّأكيد لما يجب له أو يستحسن، ويؤكّد ما ليس في حاجة إلى تأكيد، وذلك في حالات نعتها علماء البلاغة بالخروج عن مقتضى الظّاهر. وهذه الحالات هي:

- تنزيل غير السّائل منزلة السّائل، فيستحسن تأكيد الكلام له[3].
- تنزيل غير المنكر منزلة المنكر، فيؤكّد له الكلام بأكثر من تأكيد[4].
- تنزيل المنكر منزلة غير المنكر، فلا يؤكّد له الكلام[5].

1. السّكاكي، مفتاح العلوم، ص162.
2. شكري الطوانسي، «المقام في البلاغة العربية»، ص68.
3. مثاله قوله تعالى: ﴿واصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون﴾ [سورة هود، الآية 37].
4. كقول الشاعر: جاء شقيق عارضا رمحه إنّ بني عمّك فيهم رماح
5. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص132.

والملاحظ أنّ هذا الخروج قد تمّ ليس رغبة في تجاوز قواعد البلاغة، وإنّما مراعاة لاعتبارات (طارئة)، ولأحوال تقتضي هذا الخروج، فقد تم الخروج عن مقتضى الظاهر الذي يستوجب التّأكيد للمنكر أو الاستحسان للشّاك، وترك التّأكيد.

إذا، فقد تحققّ مقتضى الحال، وهو شرط بلاغة الكلام، والخروج عليه خروج على حدّ البلاغة، وقد تمّ الخروج على مقتضى الظّاهر مراعاة لمقتضى الحال.

ومثاله، قوله تعالى: ﴿ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين ثم جعلناه نطفة في قرار مكين ثمّ خلقنا النّطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاما فكسونا العظام لحما ثمّ أنشأناه خلقا آخر فتبارك الله أحسن الخالقين ثمّ إنّكم بعد ذلك لميّتون﴾ [سورة المؤمنين، الآيات: 12-15].

فقوله: ﴿إنّكم لميّتون﴾ خارج عن مقتضى الظّاهر لكونه أكّد بإنّ واللام والجملة الاسميّة، والموت لا ينكره أحد، لكنّ النّظر في سياق الآية يدلّ على غفلة النّاس وعدم ذكرهم للموت- وكأنّهم منكرون له غير معترفين بأنّهم سيموتون-فحالهم حال المنكر وهذا التّأكيد مطابق لمقتضى الحال ومخالف لمقتضى الظاهر[1].

وقوله تعالى في الآية الثّانية من سورة النّحل: ﴿إلهكم إله واحد﴾، وهي آية مكيّة نزلت في قوم منكرين لوحدانية الله، خارج عن مقتضى الظّاهر لتجرّده من التّأكيد، وداخل في مقتضى الحال، فوحدانيّة الله ظاهرة جليّة لا تنكر.

2. 4. خروج الكلام وعدم مطابقته لمقتضى الحال خروج عن البلاغة

تتناقل كتب الأدب والبلاغة كلاما/ شعرا لم يراع فيه قائلوه الحال الّتي عليها من وجّه إليه الكلام والمقام الذي قيل فيه، فلم يحسنوا الابتداء أو أهملوا العناية بالمناسبة، فخرج كلامهم عن مقتضى الحال ومن ثمّ خرج عن حدّ البلاغة وشرطها، وإن كان في نفسه (فصيحا) حسنا خلّابا، ومنه قول المتنبّي لكافور الإخشيديّ في قصيدة مدحه بها، بلغت سبعة وأربعين بيتا، والّتي جاء في مطلعها[2]:

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا ... وَحَسْبُ المَنَايَا أَن يَكُنّ أَمَانِيَا
تَمَنَّيتَهَا لَمّا تَمَنَّيْتَ أَنْ تَرَى ... صَدِيقًا فَأَعْيَا أَو عَدُوًّا مُدَاجِيَا
إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ بِذِلَّةٍ ... فَلَا تَسْتَعِدَنَّ الحُسَامَ اليَمَانِيَا
حَبَبْتُك قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى ... وَقَدْ كَانَ غَدَّارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا

1. نفسه، ص134.
2. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ص1605.

وقوله في قصيدة بائية قالها في مدح كافور ومطلعها[1]:

أُغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوقُ أَغْلَبُ   وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجْرِ وَالوَصْلُ أَعْجَبُ

ومنها الأبيات[2]:

وَمَا طَرَبِي لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدْعَةً   لَقَدْ كُنتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْرَبُ
وَتعْذُلُنِي فِيكَ القَوَافِي وَهِمَّتِي   كَأَنِّي بِمَدْحٍ قَبْلَ مَدْحِكَ مُذْنِبُ
وَلَكِنَّهُ طَالَ الطَّرِيقُ وَلَمْ أَزَلْ   أُفَتِّشُ عَنْ هَذَا الكَلَامِ وَيُنْهَبُ

قال الواحديّ (ت468هـ): هذا البيت يشبه الاستهزاء فإنّه يقول طربت عند رؤيك كما يطرب الإنسان لرؤية المضحكات. قال ابن جنّي (ت392هـ): لمّا قرأت على أبي الطّيب هذا البيت قلت له: ما زدت على أن جعلت الرّجل قردا، فضحك[3]. وقد ذكر عبد الرحمان البرقوقي ما هو قريب من هذا المعنى شرحا للبيت:

ومثلك يُؤتى من بلاد بعيدةٍ ليضحك ربّات الحداد البواكيا

إذ قال: «ربات الحداد: أي الثّاكلات اللّابسات الحداد–وهي ثياب سود يلبسها النّساء: ربّات الحجال، والحجال: السّتور. يقول: إنّك عجب من رآه ضحك، ومثلك يقصد من البلاد النّائيّة ليتعجّب من غرابة منظره، وتسلّى به النّساء الثّاكلات؛ لأنّهن إذا رأينه غلبهن الضّحك فلهون بذلك عن الحزن والأسى، والبيت كما ترى يقرّر به ما ذكره في الأبيات قبله. قال ابن جنّي: وقد صرّح في هذا البيت بجميع ما كان أخفاه في مدحه بقوله في إحدى مدائحه الكافوريّة:

وَما طَرَبِي لمّا رأيتك بِدْعَةً لقد كُنْتُ أَرْجُو أنْ أَرَاكَ فَأَطْرَبُ»[4].

ومن ذلك أن أبا النّجم الفضل بن قدامة دخل على هشام بن عبد الملك (71هـ – 125هـ)، وأنشده:

صَفْرَاءُ قَدْ كَادَتْ وَلَمَّا تَفْعَل كأَنَّهَا فِي الأُفقِ عَيْنُ الأَحْوَلِ

وكان هشام أَحْوَلَ، فأمر بحبسه[5].

ومدح جرير (ت110هـ) عبد الملك بن مروان (26هـ – 86هـ) بقصيدة جاء في مطلعها:

---

1. نفسه، ص174.
2. نفسه، ص185.
3. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص9.
4. نفسه، ص1622، الهامش رقم: 57.
5. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص61.

أَتَصْحُو أَمْ فُؤَادُك غَيْرُ صَاحٍ؟ عَشِيّةَ هَمّ صَحْبُك بالرَّوَاحِ

فأنكره عبد الملك، وقال له: بل فُؤادُك أنْتَ[1].

ومن ذلك قول البحتري (ت284هـ) في قصيدة ينشدها أمام ممدوحه (أبي سعيد) بدأها بـ:

لَكَ الوَيْلُ مِنْ لَيْلٍ تَقَاصَرَ آخِرُه ووَشْكُ نَوَى حتّى تُزمّ أباعِرُه

فقال الممدوح أبو سعيد: بل الويل والحرب لك.

وغير ذلك من الكلام شعرا ونثرا الذي لم يحظ بالقبول، مع فصاحته، لإخلافه بشرط البلاغة في مطابقته لمقتضى الحال.

إن هذه النّصوص الأدبيّة الّتي يدرجها علماء البلاغة في خروج الكلام وعدم مطابقته لمقتضى الحال، ومن ثمّ فهي تنزاح وتعدل عن مفهوم البلاغة المعياريّ المتداول، تشكّل ظاهرة (اللّابلاغة) في البلاغة العربيّة، برغم فصاحة النُّصوص وفصاحة المتكلّمين من أدباء وخطباء، فنصوصهم الّتي خالفت شروط البلاغة غير بليغة، فالمتنبي وأبو النّجم وجرير والبحتري في قصائدعم المشار إليها سابقا غير بلغاء. وبناء عليه، فالنّص الفصيح مرتبة والنصّ البليغ مرتبة أخرى على مرتبة الفصاحة، وبتوضيح آخر:

البلاغة = الفصاحة + البلاغة.

اللّابلاغة = الفصاحة − البلاغة.

أمّا الفصاحة فهي:

(الفصاحة) = الفصاحة + أو − البلاغة.

فالبلاغة تقتضي مقتضى الحال، وهو الحقيقة التّداولية الكامنة فيها، والفصاحة لا تقتضيه.

تلك الحقيقة الّتي تتجلى فيماعرضنا له ومن خلال المقام ومبحث الخبر، وقد أماط اللّثام عن حضور أطراف أساسية في (التّواصل البلاغيّ) المتكلّم/ النّص اللغويّ/ المتلقّي، المتكلّم بوصفه ذاتا تهتمّ ب«استيعاب الدّرس التّتبعي أو استيعاب إمكانيّة إنشاء الصّيغ البلاغيّة»[2] و«أمّا المتلقّي فإنّ حضوره يأتي تاليا للمتكلّم من خلال استحضار حالته الإدراكيّة من ناحيّة، وحالته الثّقافيّة من ناحيّة أخرى، فحال المتلقّي هي الّتي تفرض على الصّياغة تشكيلا بعينه، بحيث يكون افتقاد المطابقة ضياعا للمستهدف الكلاميّ، ومن ثمّ يدخل التّركيب دائرة (الخطأ)، وليس الخطأ هنا

1. شكري الطوانسي، «المقام في البلاغة العربية»، ص100.

2. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص204.

بمعناه النّطقي، أو حتّى بمعناه اللّغويّ، وإنّما الخطأ بمعناه الفنّيّ الّذي يحيل الكلام على نوع من العبث الّذي لا يدخل دائرة (علم المعاني) ولا دائرة البلاغيّة على إطلاقها»[1]. والنصّ اللّغوي الذي يتيح التّعرض لخواصّ تراكيب الكلام.

5. مستقبل البلاغة

لم ينته دور البلاغة ولم تفقد كلّ دررها، فهي تمتلك قدرة ذاتيّة على التّجدّد والتّكيّف مع المعارف المعاصرة وحاجات العصر، وبصفة عامّة، وكما يقول محمد النّاصر العجيمي، بعد حديث عن الصّلة المتينة بين البلاغة والتّداوليّة، فإنّ«العصر الحديث صاغ بلاغة تختلف من حيث المنهج فيها وإجراءاته اختلافا جذريّا عن البلاغة التّقليديّة. ومع ذلك تظلّ مشدودة إليها مرتبطة بها من حيث التّصوّر العامّ ومحاور البحث ومواطن الاهتمام. مما يشرع للبحث عن أهمّ ميزات هذه البلاغة الجديدة»[2].

وبنظرة مختلفة، هو ما ينتهي إليه صلاح فضل، فـ «إنّ البلاغة التّقليديّة تبدو اليوم لا كعلم مستقبليّ فحسب، بل كآخر ثمرة من نتائج البنيويّة والنّقد السيميولوجيّ والنّصيّ الجديد... وتكمن نقطة انطلاق البلاغة الجديدة في اهتمام الفلاسفة المحدثين بمشكلة اللّغة وعلاقتها بالفكر ممّا أوصل لنتائج هامّة عند المناطقة الجدد. وبلغ ذروته مع مجموعة أبحاث الانثروبولوجيا الأدبيّة واللّغويّة؛ إذ أجمع الباحثون على أنّ البلاغة هي الأفق المنشود والمتلقّي الضّروري للتّداوليّة وعلم النّص والسيميولوجيا... إنّ انتقال الاهتمام من الألسنيّة الّتي تركّز على اللّغة إلى ألسنيّة الكلام وبروز ظواهر العلاقة بين المرسل والمتلقّي في مجال التّداوليّة قد حذا بكثير من علماء اللّغة إلى العودة إلى البلاغة»[3].

خاتمة

ويمكن التأكيد في خاتمة البحث أنه:

- قد حضر الاشتغال التّداوليّ في البلاغة العربيّة بشكل واضح وفي كل علومها المتعارف عليها، وبخاصة (علم المعاني)، فكثير من مباحث البلاغة يحضر فيها هذا الاشتغال ويحظى بأهميّة كبيرة، من خلال فكرة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) وفكرة (المقام) كما يتجلّى ذلك في مفهوم (البلاغة) ذاتها.

- قد أتاحت فكرة (المقام) في البلاغة لعلوم جديدة كالتّداولية لتشترك معها في كثير من

1. نفسه، ص205.
2. نحمد النصار العجيمي، النقد الأدبي العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص586.
3. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، صص180-250-251.

المفاهيم والرّؤى وتحدّد منطلقاتها ومجالات بحثها، بدءا من المقام والسّياق ومجموع العناصر التي تشكل التواصل.

– تتبيّن أصالة المقام في الدّرس البلاغي فيما أكدّ عليه علماء البلاغة من خلال الإشارة إلى المقام، بمعنييه، والالتزام بمقتضى الحال والاعتبار المناسب، وكذلك من خلال الخروج على مقتضى الظاهر... وغيرها من الموضوعات التي لقيت عناية لدى علماء البلاغة تنظيرا وتطبيقا، وما نراه في علم المعاني والإسناد الخبري مثال واضح لما نؤكّده.

–إفادة التداولية المعاصرة من المعطيات العلمية البلاغيّة والنقديّة ... غيرهما.

المصادر والمراجع

1. الكتب

– بيير (جيرو)، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان.

– تمام (حسان)، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2004م.

– صلاح (فضل)، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.

– القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2001م.

– عبد الملك (مرتاض)، نظرية البلاغة، دار القدس العربي، الجزائر، 2010م.

– عبد الهادي بن ظافر (الشهري)، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، بيروت، ط1، 2004م.

– علي (الجارم) ومصطفى (أمين)، البلاغة الواضحة: البيان والمعاني والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009م.

– فضل (حسن عباس)، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط10، 2005م.

– محمود أحمد (نحلة)، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2002م.

– محمد (عبد المطلب)، البلاغة العربية: قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1997م.

– محمد (العمري):

- البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999م.
- نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2014.

-يوسف بن أبي بكر (السكاكي)، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

2. المجلات

- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، مج42، يونيو - سبتمبر 2013.

اللغة آلية تواصلية
في اللسانيات والسيميائيات

الشرقي نصراوي (*)

مقدمة

إن اللغة آلية تواصلية بامتياز في الحقل اللساني والسيميائي، وسنحاول ضبط المفاهيم الكلية، التي خلخلت من خلالها هذه العلوم إشكالية الأبعاد التواصلية على المستوى اللساني والسيميائي، ذلك أن اللغة هي هندسة قولية ومجرة نعبر من خلالها عن الأهداف والقضايا، بل إنها هوية وشبكة علاقات اجتماعية ولم لا؟

فاللغة ملكية مشاع للجماعة، ومن هنا قوة سننها الجمالي والتعبيري والإيحائي، بل والتواصلي بين فرد والآخر، وبين جماعة وأخرى، وهذه السنن اللغوية والتواصلية هي التي تحول اللغة من مجرد أداة إلى فعل، قادر على التأثير وخلق فجوات الاستفهام والتعجب، ومربط الفرس في كل هذا، إن العملية التواصلية، لا تتم بدون لغة، فهذه الأخيرة هي التي تشيد القيم، وهي المسؤولة عن رسم معالم الحوارات، وإسناد الأدوار القولية، وبناء معالم الإدراك والتأويل.

إننا نعلم علم اليقين، أن هذا التواصل لا يتم عبر الكلام فقط، بل إن الإشارة والإيماءة والحركات المختلفة، تتخذ معاني من خلال الحضارات المختلفة (نموذج الانحناءة اليابانية، نموذج إشارات وأيقونات الكمبيوتر والهاتف النقال(*).

فالتواصل سلسلة من تبادل التأثير والتأثر بين أنظمة لغوية مختلفة، وهذه الأنظمة هي المسؤولة عن بناء متتاليات من الأسئلة والأجوبة وخلق نماذج لسانية على المستوى الشفهي والكتابي، لتمرير رسائل تكون إما واضحة أو مبهمة على مستوى الشكل والمضمون، ومن خلال هذه الإواليات المختلفة، يخلق التواصل بين المتكلم والمخاطب على الشكل الآتي:

---

*. أستاذ باحث، الكلية متعددة التخصصات، خريبكة.

*. هذه القضايا مجرات تواصلية بامتياز. يتم تبادل الأفكار والمعلومات بين المتكلم والمخاطب، وداخل هذه الدائرة، نجد شبكة من الحوارات والاستيهامات علما إن العملية التواصلية، يتداخل فيها ما هو اجتماعي وما هو نفسي (هنا نتحدث عن عنصري الاستجابة أو الرفض).

أ. لغة مشتركة

ب. إدراك لطبيعة اللغة = متكلم ومخاطب[*].

ج. تأويل للغة.

1. اللغة آلية تواصلية في الحقل اللساني

إن العملية التواصلية في الحقل اللساني، تنطلق من علاقات تخاطبية، والهدف دوما هو الوصول لنتائج وحاجيات يحتاج لها المشاركون في التواصل الإنساني (الأنا والغير) فحياة الإنسان، لا يمكن أبدا تصورها بدون تواصل، لأن هذا الأخير الرئة الثالثة التي يتنفس منها الكائن البشري، والتواصل أيضا هو الذي يعطي للحياة القيم التي تشكل مركزية الجدل بين الفهم والتفسير والإدراك، وهذه القيم كسيرورات ثقافية ومجالية في الزمن والمكان، تحدد العلاقات والوشائج، وترسم الموقع الذي يجعل من الإنسان قطبا للانتماء، ومن ثمة تمسي اللغة هنا أداة للجمع بين الذوات وطريقة للاتصال أو الانفصال، ووسيلة أساسية للفهم والانجذاب، وعنصرا بانيا للتساؤلات، وفلسفة لتحديد المسافات بين الأنا والآخر.

ومن هنا الطابع المميز للغة كبعد تواصلي، وكنظام له مميزاته، على مستوى الأدوار والانفعالات ولم لا؟

«فمارتيني» يحدد اللغة باعتبارها اخبارا واعيا بالحياة النفسية[1]؛ لأن اللغة نظام رمزي، له القدرة على رسم حدود انفعالاتنا (الضحك والبكاء والغضب)، وهي أهواء سنفصل فيها في هذه المقالة.

إن اللغة لم تنشأ دفعة واحدة بناء على قصد مبيت لدى واضع مفترض لها، وحتى ولو افترضنا نشأتها من خلال واضعين متعددين، فإنها لم تتبع نظاما محددا أو منهجا واضحا دقيقا في نشأتها.

وعندما تتخذ لغة معينة شكلها النهائي لا ينبغي دراستها على أساس وجود مخطط مسبق، بل على أساس هدف التواصل؛ لذا فأهم مميزات اللغة لدى مارتينيهي الإخبار الإرادي بالصيرورات الباطنية، وتظل مسلمة إرادة التواصل خيطا ناظما في كل مرحلة من مراحل بناء نظرية في اللغة[2].

فالتواصل هو البناء الفلسفي العام الذي يؤسس للنظرية اللسانية عند مارتيني، باعتبارها ميزة أساسية وخيطا لا محيد عنه لبناء الأنظمة بين المتعلم والمخاطب، وهاهنا قدرة اللغة على الإخبار، وبناء المنظومات وتفسيرها وإعطائها معان دالة لها قوانينها العامة.

*. أثبتت التجارب العلمية أن للنمل وللنحل أنظمة تواصلية.

1. عز العرب لحكيم بناني، دور علم النفس في تأسيس، فلسفة اللغة لدى أنطون مارتيني، مجلة دراسات، سيميائية أدبية لسانية، ع5، 1991م، ص94.

وبهذا، فإن التواصل -بالإضافة إلى ما سبق- يتأسس انطلاقا من قواعد وعلامات منظمة لها شفراتها المعبرة عن كل الأفكار والأطر التي تشكل أبجديات مهمة في الترسيمة التواصلية والاشارية، ومن هنا قوة هذه الأنظمة التواصلية اللسانية على بناء الرسالة باعتبارها حوارا ومحادثة، أو باعتبارها أحوالا ومقامات، تستجيب لمعيارية المقال وقوته، وهذه في اعتقادنا تراتبية تواصلية، نعبر من خلالها لتحديد المواقف والرؤى والكشف عن فحوى الكلام واستشكالاته، بطرق مختلفة يتماهى فيها الطبيعي واللفظي والتصويري[1].

وهذه القضايا على اختلافها وتنوعها، هي التي تحول العملية التواصلية بين المتكلم والمخاطب إلى أداة فعالة، لتحويل الحركات والإيماءات والكلام إلى مطبخ دال، يجعل من الدوال والمدلولات، فيضا من الإشارات والعلامات، القادرة على تأثيث فضاء الحوار بين هذه الذوات، لتحقيق غايات وأهداف ما دامت اللغة في عرف اللسانيين، أداة للتفاعل الاجتماعي، بل إنها تتحول تدريجيا إلى موضوع معرفة، تتألف فيه عناصر الجمال والإبداع والخيال، فتمسي اللغة بعدا متعدد الصور والجوانب، وفضاء ملحميا قادرا على بناء العوالم القائمة والممكنة من خلال وظائف تعبيرية أو انفعالية، وهذه الوظائف التي تضطلع بها اللغة، هي التي تكون جماع اللغة من خلال مستويات معجمية ودلالية وتداولية[2]، وهذه الحالات في اختلافها وتشكلها وتعارضها هي التي تجعل من اللغة آلية للبصم على القدرة وعلى التعبير الجواني والبراني، وعلى قدرتها على رسم حدود الإيحاء والرمز (لاسيما حين يتعلق الأمر باللغة الإبداعية).

اللغة لسانيا أيضا هي نواة للتأثير بصيغ شتى، وهاهنا قدرتها على الجمع بين العام والخاص واستغلال كل البؤر الدالة من أجل تحويل الكلام، إلى بؤرة تتصالح فيها وعبر كونها علامات متعددة، وضمائر شتى، لأن اللغة في النهاية هي هذا المجهول[3] المحدد للمرجعيات النصية والخطابية، والقادر على تحويل المسافات الكلامية إلى هندسة جمالية، محكومة بالسياقات (نتحدث ها هنا عن سياقات نصية من خلال لسانيات الخطابات).

إن التواصل كون لغوي بامتياز؛ لأنه يستحيل أن نعيش عزلة مؤكدة، ومن هنا الدور الذي لعبته اللسانيات في الكشف عن ماهية اللغة، وعن كل الأشياء التي نستخدمها من كلمات وإشارات وايماءات وحركات من أجل إعطاء حواراتنا متعة تواصلية

---

1. نقصد بذلك كله، دور الحواس في تحديد العلامات الكلامية وإدراكها وتأويلها، والقدرة على إدراك العلامات البصرية وتحويلها إلى قوة للتأثير والقصدية .
   يمكن الرجوع إلى كتاب سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص 16-17-18-19.
2. يمكن ها هنا العودة إلى ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة.
3. يمكن الرجوع إلى كتاب La langue cet inconu، جوليا كريستيفا؛ ففيهتضع كريستيفا اللغة في قلب التحولات والصراعات الطبقية، بل ان اللغة هي التي تحول النص الأدبي إلى فوضى منظمة.

2. التواصل وتحقيق الوظيفة الوجدانية والأدائية في اللسانيات

أكد اللسانيون أن الوظيفة الوجدانية والأدائية، تتمحور في الجانب التواصلي من خلال ماهية التعبير والعاطفة، لأن المحتوى العضوي للتواصل، يتم من خلال المشاركة الوجدانية لإيصال المعنى (مالينوفسكي)[1].

إن هذه المشاركة الوجدانية، هي لب الممارسة التواصلية التي تسمح بتحويل التواصل إلى قوة علائقية تبني الجزء المهم من العلاقات التفسيرية والإيحائية للتخاطب بين المتكلم والمخاطب، وتحول الوظيفة الوجدانية إلى خلفية أساسية في الحوار اللغوي، بل وتحدد الضرورة الموسعة للغة في مستوياتها الهوياتية، من خلال الربط بين الأنا والغير والأنا والآخر، وهذا الصرح التواصلي يحول العلامة اللغوية ليجعلها تجسيدا لعلاقات اجتماعية، تحضر من خلال اللغة وعبرها، لتؤسس من تم النواة الأساسية لالتقاء المدلولات والأصوات، «تعتبر لغتي جزءا أساسيا من ماهيتي، ومع ذلك فإن أناسا آخرين يستطيعون تعلم الحدود العرقية، إلا أنني باعتباري متحدثا للغة عالمية، محاط بدليل يفيد تعارض هذين الحدين ... وبينما هي الاختلافات الثقافية أمرا واقعيا وقويا»[2].

إن التواصل صريح في مدلولاته، ووظائفه، وتتداخل هنا كل العناصر الموظفة في هذه العملية، من أجل تحديد كلي وجزئي للنواة اللغوية، التي توجه معيارية التواصل وحدوده، بل وبلاغة السؤال والجواب في كليته، ما دامت اللغة التي نتواصل بها، تسمح لنا بخلق استراتيجيات نوعية للإرساليات من الناحية: أ. التحدثية- ب. الأدائية.

وهاتان الوظيفتان مركزيتان في التواصل اللساني؛ لأنهما مرتبطتان بقوة الأشياء والمدلولات والتأليفات الممكنة بين علامات الأشياء.

إن هذه العناصر اللسانية، وهي تتآلف، تكون التلوينات الضرورية لعمليات التواصل، علاقات اجتماعية لها فعلها انطلاقا من صورتين: أ. طبيعية- ب. ثقافية.

وهذه المحددات هي التي تساهم في ضبط التموجات الصغرى والكبرى، للأنساق اللسانية، بل وتحدد عمق النماذج من خلال: أ. المعاينة- ب. الغاية.

إن التواصل يمر هاهنا من قاعدة لسانية أساسية مفادها أن الانسجام بين كل الأجزاء هو الكفيل بجعل اللغة خصوصية ووجودا، وهوية متفردة في إيحاءاتها وأنماط وجودها، ومن هنا قيمة اللغة في تاريخ الشعوب وتواصلهم اليومي عبر اللغة العادية، أو اللغة الإيحائية المكتوبة .

---

1. مالينوفسكي، يحدد هذا العالم المقامات الرمزية، والوظائف الاجتماعية للتواصل، ما دامت اللغة هي ناقلة الفكر. انظر: جون جوزيف، اللغة والهوية، ص39.
2. نفسه، ص76.

هذه الأسس مجتمعة، هي ما يجعل من التواصل بلاغة إبلاغية، لها قوتها المرجعية المباشرة وغير المباشرة والتي تنعكس سلبا أو إيجابا في موضوعات التواصل وكيفيات إدراكها من خلال: أ. مظهر بلاغي- ب. مظهر تشخيصي.

وهذان المظهران لسانيا، يلعبان دورا في القصدية، بكل تمثلاتها الثقافية والعرفية، والتي تحول التواصل إلى قيم ومقولات وتصورات، وتهندس العلاقات بين المتكلم والمخاطب.

إن اللغة تشمل بصفة ذاتية وجوهرية على مجموعة من الإجراءات الخاصة التي تسمح بإقامة تنوع كبير في العلاقات الإنسانية، ولا يمكن أن تكون للغة وظيفة واحدة هي نقل المعلومات.

إن الأمر يتعلق بقواعد لعبة أكبر، لعبة تمتزج بالوجود اليومي بشكل واسع، لعبة تشجع اللقاء بين الأفراد وفي الوقت نفسه تضبط إجراءه ... ويذهب سورل إلى التأكيد على «أن تكلم لغة ما، هو تبني شكل من أشكال السلوك، محكوم بقواعد، وهذه القواعد على درجة عالية من التعقيد، ومعنى هذا إن استعمال اللغة أو التكلم، سلوك مقعد مقصود، وأنه يتمثل في إنجاز أفعال لغوية وفق قواعد تحكم استعمال عناصر لغوية، ومن هنا فإن نظرية اللغة تندرج في نظرية الفعل»[1].

يؤكد الباحث، في هذه المقالة، إشكالية المطابقة بين الكلمات والواقع، والتمييز بين الأفعال واللغة والطبيعة المؤسسساتية والقانونية، وسلطة الكلمة، والعلاقات بين الأنا والأخر.

3. آلية اللغة والتواصل في الحقل السيميائي

قال محمد الولي: «إن السم نفسه يمكن أن يستخدم كعلاج لإنقاذ حياة إنسان ما، ولكنه يمكن أن يستخدم لقتل الأبرياء، تماما كما هو الشأن مع اللغة، إنها تستعمل لخدمة الحقيقة والقيم النبيلة والتواصل الإنساني، ولكنها تستعمل أيضا كأداة للكذب والقذف والتهديد»[2].

إن اللغة في الحقل السيميائي تتحول إلى أداة تواصلية من خلال مفاهيم بؤرية تتلخص في: أ. التقرير- ب. الإيحاء.

إضافة إلى نواة أخرى تتمحور حول: أ. التوليد- ب. التأويل.

وهذه المفاهيم هي المحددة للمداخل والمخارج، للغة التي تقدم نفسها كفيض دلالي متنوع ومتعدد ولم لا؟

فاللغة أنساق تواصلية محكومة بسلوك، يحدد المقصدية والأفعال والعادات ويولد الدلالات على مستويات: أ. لفظية - ب. أيقونية.

1. أبو بكر الغراوي، سلطة الكلام وقوة الكلمات، المناهل، عدد62-63، منشورات وزارة الثقافة، 2001م، ص136-137.
2. انظر كتاب سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، ص5.

وهذا التمازج بين اللفظي والأيقوني هو الذي يسمح للتواصل لبناء قيم الإقناع ما بين:

القائل المقول له

من خلال عملية القول – المقولة[*]

ويظهر من خلال هذه الآراء، أن العملية التواصلية، تتم من خلال برامج، بل وتتدخل الحواس في توجيه دوافعها وأهدافها، «ما دام الفكر نفسه ظاهرة دماغية لا واعية منفصلة عن اللغة لكن له تعبيرا واعيا عن طريق صورها الصوتية التي يوافقها»[1].

فالتواصل عبر اللغة في الحقل السيميائي، يحول اللغة إلى تجربة وإلى سلطة وإلى بيان، وهذه الاستعارات البيانية كلها تمسي مسلمات وأطر أساسية لتوجيه الكلام والتعامل معه، باعتباره رسالة لفظية من جهة، وصورا نووية لها حلقاتها ومساراتها ومواصفاتها الممتدة شكلا ومحتوى.

إن المقصدية في السيميائيات، هي التي تحول القول (كحركة تواصلية) إلى امتداد أسلوبي وتخاطبي، يضع حدودا ممكنة للإدراك، ولكنه يوسع من مقام التأويل، الذي يمسي لعبة أساسية ومركزية في التواصل (لاسيما حين يتعلق الأمر بالنصوص الأدبية والفلسفية) المشبعة بالقوانين الرمزية والإيحائية [2]؛ وهذه في اعتقادي المقومات الأساسية لكل الأنساق التواصلية التي تشكل المكون القولي، والتي تتمفصل بدورها إلى أيقوني ولغوي.

إن العملية التواصلية في الحقل السيميائي، وهي تلح على الإقناع، تؤمن بأن القيم السوسيوثقافية، التي تخلقها الرسائل التواصلية، لابد أن تمر من خلال دعامات تلخص على الشكل الآتي: أ. اللفظي – ب. الأيقوني.

عملية القول تقدم دائما، باعتبارها ترابطات:

نحوية تؤدي إلى دلالة.

وذلك بالنظر إلى مستويات العلاقات المعلنة والمضمرة، والتي تحدد أشياء الرؤية ومكونات الرسالة ومقاصدها والسلط الممكنة للغة، وهي تنمو وتتناسل، لتضم كل ما سيكون؛ لأن الصمت نفسه في الحوارات التواصلية يعجز بموجبه الإنسان عن الكلام لأسباب متعددة قد تكون أسباب سلطوية أو ثقافية ... ؛ «فمركز الوجاهة والسلطة ومستوى السيطرة على المعلومات، يقر ويقنن

*. هذه العناصر أساسية، في عملية التواصل، داخل حقل السيميائيات؛ لأنها تشكل الأقوال والأفعال، وتحيل على قيم ثقافية ودلالية، تشيد المعاني وأفق الانتظار.

1. محمد غاليم، عن علاقة اللغة بالفكر، مجلة المناهل، ص68.

2. يمكن العودة ها هنا إلى كتاب:

– GREMAS (AJ) COURTES (J),Semiotique dictionnaire raisonne de la theorie du langage, p.40-41-42.

حق الكلام ومدته وزمنه وأسلوبه ومجاله وسياقه، ونوعية المتلقين، وكذا القنوات والوسائط الناقلة، وهو -بصفته تلك- موقع يتمتع به الحكام والرؤساء وليس المرؤوسين»[1]. وهذه الصور المتداخلة والمتباعدة هي التي تخلق جدلية العلاقة بين اللغة كرسالة اتصالية وانفصالية، والى علاقات تسودها المفارقات التي تلون الرسالة التواصلية على أكثر من صعيد.

والباحث هاهنا يحاول في هذه المقالةا لانطلاق من أسس، وهي كالآتي:

- اللغةوالهوية.
- اللغةوالسلطة.
- الأولويةوالتهميش.
- التعددوالإقصاء.

إن السيميائيات وسعت من أنظمة التواصل، فجعلتها علامات لا متناهية، سيما حين يتعلق الأمر بالعوالم الأيقونية والموسيقية، والرياضات المختلفة، التي تحولت إلى دلالات تواصلية كونية، يمسي فيها الجسد والنوتة وقوانين اللعب، علامات لإدراك أفق الدامج والمدموج، بل إن هذه الأنماط التواصلية، يتكيف معها الجمهور ليخلق من خلالها حاجات متنوعة، تتفكك على المستويات الانفعالية والثقافية، لتمسي واقعا تواصليا له قيمه الرمزية، ووظائفه الإيحائية. «إننا من خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ الترابطات المحلية المرئية لهذه الحركات والإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات»[2].

إن اللغة لها مملكتها التي من خلالها تشاكس التصورات والبنيات والأدلة، على مستويات نجملها سميائيا على الشكل الآتي:

أ. اللغة عبور من المجهول إلى المعلوم.
ب. اللغة انزياحات سطحية وعميقة.
ج. اللغة وتفضية الأمكنة .
د. اللغة وتراتبية الأبعاد الزمنية .

ولا غرابة ها هنا، أن يتسع البعد التعددي للغة التواصل السميائي، ليمسي موضوعات تجمع بين الدامج والمدموج، بل ويتعدد داخل اللغة كل ما هو تاريخي واجتماعي وسياسي ...

وهذه البوليفونية التي تمنحها اللغة للتواصل سميائيا، هي التي تجعلنا نقف عند:

1. محمد العلالي، اللغة والسلطة والاتصال، مجلة المناهل، ص195.
2. سعيد بنكراد، اللغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات، العدد4، ص52.

أ. المتحدث في علاقته بالمتحدث إليه.

ب. الموضوع.

ج. دلالة التعبير.

«وفي السميوطيقا تتميز الحقول الثلاثة عن طريق النظرية العامة للعلامات واللغات، ومن ثمة فإن أي بحث في اللغة، إذا كان يشير ضمنيا إلى المتحدث فانه ينتمي إلى التداولية»[1].

وهذه التعبيرات التواصلية تشتغل انطلاقا من مستويين:

أ. مستوى التعيين.

ب. مستوى الدلالة علما أن الدلالة وصفية ودلالة خالصة.

إن هذه المستويات التواصلية، تخضع لقواعد نحوية ومنطقية، تشيد أسرار العوالم، وتتبع الحالات والتحولات داخل الجمل، وهاهنا القرابة المحتملة بين فرعين علميين (اللسانيات والسميائيات) لكونهما يوسعان من دائرة التواصل، إلا أن السيميائيات تنتصر حين نكون أمام أنظمة تواصلية أيقونية؛ فموضوع العلاقة بين السميولوجيا واللسانيات يحظى «بمجال واسع وتتصدر هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة ذات القيمة المعرفية والعلمية التي تفسح المجال واسعا للمزيد من تحديد كل منهما، ضمن حقول العلوم الإنسانية، وهكذا أصبح مدار الصراع بين السميولوجي واللساني يتمحور حول سميولجيا الصورة لالتماس الإجابة عن السؤال الآتي:

هل سيميولوجيا الصورة مجرد نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللسانيات مطبقا على النماذج البصرية[2].

إن التواصل عبر اللغة في المجال السميائي، يمنحنا القوة من أجل الحديث عن المشخص والمشخص، وهذا يتم من خلال مستويات مركبية أو استبدالية حتى داخل الترسيمة التي تملك درجة قوية من الأيقنة، ولعل هذه التداخلات الجزئية والكلية، هي ما يضع التواصل الإنساني في شبكة القيم السوسيو ثقافية، بكل التقاطعات والتقاطبات، وبكل ما هو دلالي، وإقناعي وبلاغي وإدراكي.

التواصل سميائيا هي هذه القوة الابلاغية، التي تملك شروط الاختيارات الواعية، لتحويل الكلمات والجمل إلى مخزون قابل للانشطار؛ لأن العلامة التواصلية، تمتلك مظاهر الموضوع الذي تمثله لتؤسس من ثمة تراتبية لأفق الانتظار، ولتحول التجارب إلى مدلولات واقعية، لأن لغة التواصل سميائيا هي القدرة على تحويل كل المظاهر القولية والممارسة الإنجازية إلى شبكة علامات

1. السيد نفادي، السميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلوم عند كارناب، عالم الفكر، المجلد51، 2003، ص52.

2. محمد عرافي، قراءة في السميولوجيا البصرية، عالم الفكر، ص221.

ويبرر الباحث هنا اشكالية العلاقة بين السميائيات واللسانيات، أهي علاقة أصل بفرع أم علاقة تكاملية، أم علاقة صراعية؟ نميل إلى الاختلاف مع الباحث في كون السميائيات طبقت مبادئ اللسانيات على العكس من ذلك لها معجمها الخاص بها.

جزئية ونووية، تكون فيها الأنساق تعبيرات، بل أداة وصفية للدخول إلى المحتوى وما يشتمل عليه من موضوعات، وإشارات وفضاءات وتفاعلات مترابطة على مستوى:

أ. المادة.

ب. الموضوع.

هكذا تمسي اللغة آلية كمية وكيفية تصور وتدمج وتستشهد، وتستغل كل الأبعاد الزمانية والمكانية، لتحول الأشياء الموصوفة إلى شذرات تواصلية، عبر امتداد جغرافي وأسطوري حتى، ولاسيما في الأعمال الأدبية، وفي هذه الحالات جميعها، تتحول العملية التواصلية سميائيا إلى اتساق منهجي وتماسك منطقي، تتخلله قوة التعابير، وجمالية الأداء «إذا كانت اللغة وسيلة للانتقال من مدلول إلى آخر، ومن تشابه إلى آخر ... فإنها تؤكد بأن أي شيء يمكن أن يحيل على أي شيء آخر»[1].

فاللغة حين تصبح آلية تواصلية في السميائيات، تؤسس للترابط الجلي بين الملفوظات، فيتحول التواصل إلى مجرد متحولة من القول - المقول، الذي يحدث قابليته للانفجار والامتداد، محددا بذلك مرجعياته وأفقه البنيوي، بعلاقاته وعناصره، وانشطاراته المرآوية عبر آليات:

أ. الشرح.

ب. التفسير.

ج. بناء الممكنات.

ومن هذه الزاوية تتحول اللغة إلى قاعدة لعبية، وبناء محكم تتماهى فيه الاختلافات والتشابهات والتعارضات فيتحول التواصل إلى سلسلة شمولية، لها مشروعها وتأويلها، علما أن «التأويل أصبح متصورا كحوار بين الماضي والحاضر وجدل السؤال والجواب، إن الهوة الزمنية بين المؤول والنص، لا يمكن سدها كما لا يمكن تفسيرها أو فهمها، ولكنها تصبح حتى تسمية ذوبان اختلاط الأفاق»[2].

هذه الدينامية التأويلية اليوم، هي التي تضع التواصل السميائي، ضمن إطار الآليات الجديدة، القادرة على فك شفرات كل الخطابات التواصلية:

أ. نسق الموضة.

ب. الإشهار.

ج. الخطابات السياسية.

د. التواصل اليومي.

1. امبيرطو إيكو، التأويل بين بورس ودريدا، ترجمة: سعيد بن كراد، مجلة علامات، العدد 11، 1999، ص8.

2. انطوان كونبانيون، الفلولوجيا والتأويلية، ترجمة: محمد الولي، علامات، ص44.

وما إلى ذلك من خطابات تواصلية أخرى، مراعين الملائمة المنهجية مع الحرص على أن اللغة التي نمارس بواسطتها فعل الكلام والرفض، تدخل ضمن المخرجات التي تحيل على الوظائف وسلط الحوار، وحدود الوعي بالكلام، باعتباره نسيجا وقضية وعلامة صريحة أو ضمنية، تصنع استعارات كونيتنا، وتقترح علينا مزيدا من التوافقات الممكنة، لإدراج السميائيات التواصلية، ضمن مشروع علمي عالمي.

4. الإشهار كقوة لغوية تواصلية

اخترت في هذا الجانب الاشتغال على دينامية اللغة الإشهارية باعتبارها بعداً تواصليا يوظف إوليات عدة لتحقيق الغايات والأهداف، مستوحيا بذلك قوة اللغة التواصلية اليومية، من منابعها الثقافية، وأنساق المشاهد الإيديولوجية لإعادة وتنظيم القوانين التي يمكن من خلالها المشاهد من تحليل العلامات والأيقونات، واختيار ذكائه لمعرفة كل التمفصلات التي تشتغل من خلالها اللغة التواصلية في الإشهار، والتي تتصادى مع الأيقونات لخلق عالم تعددي داخل الوصلة الإشهارية.

اللغة هنا تقدم إبلاغها وبلاغتها، مراعية سلوكات الفرد اليومية ومنصهرة داخل أنساقة وعاداته وشهواته وأهوائه ومن ثمة تنزاح وظائف اللغة، لتنقل من دال إلى مدلول، مكيفة أدوارها مع الموضوع المقدم، وها هنا تحاول اللغة التواصلية، بناء تحديداتها وآلياتها، مدركة أن كل شي يدل (اللباس، الموسيقى، الحوار، الأصوات والشخصية)؛ وبذلك تتحول الوصلة الإشهارية إلى كون دال يحدد بنا معالم ما يجب أن ندركه وما ينبغي أن نقوم بتأويل هذه العلامات المتعددة، في وقائعها وأنماط وجودها، في القوانين العامة والخاصة التي تخضع لها، والتي من خلالها تحدد وجودها وكينونتها الملتقط له؛ لأن العلامة اللغوية والأقونية تتولد وترسم سيرورتها ونمط اشتغالها سميائيا من خلال المساهمة في إنتاج الدلالات، وبناء العلامات، ديدنها في ذلك الانطلاق من كل العلامات والقوانين التي تحدد الهوية وسلسلة التأويلات الممكنة؛ لأن اللغة التواصلية، تدرك وجود الأشياء والقضايا الرمزية والمعرفية والموضوعات والثيمات، بل وتملك القدرة على السرد والوصف والتفكيك والتركيب ومن هنا غرابتها وفرادتها وقدرتها على تنظيم الأنساق والصور، وإعطاء العلاقات الفردية أبعادا مرآوية حيث انتظام في انتظام، ولعل هذه الصيرورات مجتمعة هي ما يشكل رؤتينا للعالم والأشياء المحيطة بنا على مستوى الشكل والمحتوى، وهاهنا قوة السميائيات في تقديم العالم التواصلي مسننا ومميزا بل وتقوم بتشريح مستويات دينامية اللغة التواصلية من حيث كونها:

- علامة ووجودا.
- مصفاة ومؤولا.
- تركيبا لأشكال ومحتويات.

التواصل الإشهاري، يمتلك هذه الخصائص الإجرائية، التي تتعامل مع المنتوج كماركة

وكعنوان، له أيقونيته وله أيضا حدود قيمه، المشبعة بالتاريخ، وبكل قواعد التنظيم والتراتبية، علما أن هذه الأيقونات الإشهارية كما وكيفا تمارس غوايتها على المشاهد من خلال:

اليمين ------------ اليسار
الأعلى ---------- الأسفل
فوق ------------ تحت
الآن ----------- لا الآن

وهذه الميزات والمقولات هي التي تحول العلامة إلى تقاطعات، ذلك أن هذه الخصائص مجتمعة تحول التواصل الإشهاري إلى كل دال أو ممتلئ بأنماط وأخبار تمارس تأثيرات مختلفة على الرائي المشاهد، وهي إذ تفعل ذلك تدغدغ أحلامه واستيهاماته وإمكاناته واقتراحاته ليكون داخل الوصلة لا خارجها.

من هنا فإن واضع التواصل الإشهاري يلتمس موضوعه انطلاقا من روافد نفسية واجتماعية وحاجات وقيم تهندس حاجة الفرد الدائمة إلى ما يستجيب لأفق انتظاره.

إن هذه العلاقات بكل تقاطعاتها توجه عملية إدراك التواصل الإشهاري وتدعم هذا الشرط التواصلي من خلال تفاعل بين مستويات جشطالتية ولونية وبصرية وقولية، وهذه الترابطات تلتقي جميعها ضمن مواصفات حسية وحدسية مذهلة؛ لأن العلامة اللسانية نفسها وحدة نفسية ذات وجهين، كما يؤكد على ذلك «دي سولين» ومن هنا تتآلف العناصر النفسية والتاريخية والأثر السياقي لتلقي الصورة الإشهارية، كإطار سمعي – بصري ولكن هذا هو المهم باعتبارها رسالة لها من التمفصلات والوشائج، ما يمنح الرائي المشاهد القدرة لتفكيكها ومن ثمة البحث عنها لأنها تمارس عليه سلطة الإغراء ومن هذه الزاوايا المختلقة تتحول هذه العلامة إلى أنساق وملفوظات وأفكار، تنسجم فيما بينها لتؤدي هذه الوظائف التواصلية التي تلح عليها الصور الإشهارية باعتبارها مستويات واستعمالات ووظائف لها آلياتها لتتحكم في المستهك الذي يمسي في مرات عديدة، عبدا للماركة، من خلال التأثير الذي مارسته الإوالية الإشهارية ومن ثمة يحقق التواصل الإشهاري، هدفه المنشود في منح الماركة قيمة وبعدا تجاريا بل تواصل إشهاري يسعى إلى تصوير الماركة باعتبارها بديلا وعلاجا.

ومن هنا بؤرة وظيفية الترسيخ التي تلعب عليها الوصلة الإشهارية في تدعيم فلسفتها التعبيرية وفي اختيارها لبناء الشكل البصري الملائم حتى يتماهى المشاهد مع كل عناصرها، وكم من وصلة إشهارية تحولت إلى أغنية مفضلة لدى الأطفال.

انطلاقا من هذه القيم المتنوعة التي تحاول الصورة الانطلاق منها «وعلى هذا الأساس ومن

زاوية الإدراك البصري المباشر، يقدم الفرس واقعة أيوقنية سهلة الإدراك والتمثل فهو يشكل حالة خارج كل الأنساق فلا شيء يستوعبه ولا شيء يمنحه وجودا طبيعيا داخل هذا الفضاء»[1].

خاتمة

مازال التواصل يشكل على الدوام موضوعا وتيمة وقضية، وما ازدهار الترجمة في العصور السابقة واليوم إلا دليلا على إن الأمم جميعها تحتاج هذا التواصل، من أجل الفهم ومحو سوء الفهم والتأويل، ورسم خريطة الطريق لبناء شراكات اقتصادية وسياسية وثقافية.

ما تعجز عنه السياسة، يمكن أن يحله التواصل الثقافي والأدبي والفلسفي الذي حول العالم إلى قرية صغيرة تذوب فيها الفوارق وتنتصر فيها اللغات والمفاهيم التي تجمعنا على المستوى العالمي.

إن التواصل هو دعامة كل العلاقات، وجميع المؤسسات في حاجة إليه، لخلق جسور التقارب والتداخل، وبناء الثقة والارتباط والأمانة، مع الحفاظ واحترام التوابث لكل أمة من الأمم ولكل هوية من الهويات ... . لا ضير أن التواصل بناء دلالي له قوانينه وأنظمته التي نفهم من خلالها الأشياء وزوايا النظر، والاستعارات التي نحيا بها، بل إن التواصل تحول إلى واقعة تاريخية وثقافية مهمة ، تحدد ما ينبغي فعله، وما لا ينبغي الاقتراب منه.

إنه يحكم قيمنا في المجالس وفي الأعراس والمآتم، فلكل موضوع تواصله وكلامه الذي يحدد قانونه ومعياره، ولذلك فإنه يسم حياتنا ودلالة متعنا وأهوائنا وصور وجودنا، وهكذا تتحول اللغة على المستوى اللساني والسميائي إلى كون متعدد ومختلف، قادر على تزويدنا بالوعي والخبرة والتجربة والإدراك.

المصادر والمراجع

1. الكتب

- جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة: عبد النور خراقي، عالم المعرفة، الكويت، 2007.
- سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006.

2. المجلات

- مجلة دراسات، سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع5، 1991.
- مجلة علامات، المغرب، العدد4، 1995- العدد 11، 1999.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 51، 2003.
- مجلة المناهل، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ع62-63، 2001.

1. سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة، ص133.

مُتخيَّل الكتابة في المجموعة القصصية «عناق» للقاصة لطيفة لبصير

صباح الدبي(*)

إن الحديث عن المشهد القصصي بالمغرب، وعن تحولاته الكبرى يدعونا إلى الوقوف مليا عند تجربة القاصة لطيفة لبصير، التي استطاعت أن تحقق حضورها اللافت، وأن تشكل نقطة ضوء ساطعة تنير مسالك الكتابة القصصية من خلال انخراطها في مشروع التحديث والمساءلة النصية لقضايا تهم الإنسان بشكل عام، ومن خلال رهانها على التقاط التفاصيل الدقيقة التي تختزن في داخلها هموما يتماهى فيها الفردي بالجماعي، والواقعي بالتخييلي، متوسلة بطاقة حكائية عدتها التكثيف والتركيز، وعتادها التأمل والكشف صاحبة «رغبة فقط» و«ضفائر» و«أخاف من» و«عناق» جديد إصداراتها تستهويها عوالم الحكي، وتدعو قارئها إلى الانخراط في هذا الرحيل المُتخيَّل مراوغة أفق انتظاره حينا، معلنة عن المفاتيح السرية لإدراك الدلالات الكامنة خلف الخطاب حينا آخر؛ لذلك، سنحاول في هذه المقاربة معانقة «عناقها» علنا نقترب من أسراره وخباياه.

1. العناق بوصفه أيقونة ودالاً رمزيا

يستأثر العنوان -باعتباره عتبة نصية- باهتمام بالغ يوجه مسار القراءة الأولية، لاسيما وأنه يتخذ شكلا طباعيا مميزا حدَّده البياض وسمك الخط، وغياب التعريف، وكل هذه المؤشرات تختزن طاقات دلالية لامتناهية، فإذا كان التنكير يحيل على بعده الشامل والعام، فإن البياض وسمك الخط، يحيلان على طبيعة هذا العناق ودرجاته.

يحضر العناق بشكل قوي في المجموعة القصصية؛ إذ لا يخلو نص من نصوصها منه سواء بلفظه أو بمرادفاته، غير أنه يمارس تحايُله الجمالي على أفق انتظار القارئ؛ إذ يتجاوز دلالته القريبة المختزلة في الفعل الميكانيكي المفترض بين جسدين، ليتلبَّس بدلالات أكثر عمقا، تجعل منه توقاً جماليا ونفسيا إلى السلام والأمان والتآزر، وعطشا دفينا إلى دفء مفقود في واقع أنهكه الزيف، وسطوة الأقنعة، وبرود العواطف الإنسانية، لذلك نجد تجليات هذا الفعل موزعة بين الأم والطفلة «كنت

---

*. باحثة، تازة، المغرب.

في حاجة إلى أن تضمني أمي في ذلك اليوم لكنها لم تفعل»[1] والزوج والزوجة «كنت أراه معي وأستعيد ذراعيه القاسيتين»[2] والعينين«كنت أعانقها بعيني فقط»[3] والكتب والأفكار «كان أبو العلاء المعري يعانق الجاحظ ليس يدري لماذا يلثم الكتابان بعضهما»[4]، واللوحات «هل سبق أن رأيت لوحة عناق للفنان البولندي بيشينيسكي»[5]والنباتات «كانت الألياف تنحني على بعضها محدثة عناقا غريبا»[6]؛ وبذلك تثير المجموعة دال العناق الرمزي باعتباره فلسفة ورؤيا للحياة وظمأ للدفء في العلاقات الإنسانية.

2. العناق بوصفه بؤرة موضوعية رمزية

تراهن المجموعة القصصية «عناق» على تيمة مركزية محورها الوشائج والصِّلات الإنسانية، حيث ينخرط السرد في لحظات تأمل وكشف عميقة، تستبطن أغوار النفس الإنسانية، وتُسائل هذه العلاقات التي كساها البرود والنظام القاتل الخالي من دفء العواطف، المُشرع على الرتابة والملل والحزن، لتخوض الذات مُعتركَ الرفض والتمرد على هذا الوضع، عُدَّتُها انسياب الحكي، والتقاط اللحظات النفسية عبر استبطان ما يعتمل في نفوس الشخصيات، وما تُنبئ به الأحداث من مفارقات صادمة بين الكائن والممكن، فيتحول العناق إلى رهان تحاول الذات -عبر السرد- بلوغ سقفه الرمزي، ومطاولة ما يستوجبه من دفء مفقود. هذا الاختيار الموضوعاتي يتكئ على العودة إلى عوالم الطفولة باعتبارها ملاذا تلجأ إليه الذات الساردة لمعانقة عوالم البياض والحلم والبراءة، وإن كانت تتقاطع في كثير من اللحظات مع ما تعيشه الذات في زمن النضج، ليتحول الحرمان والبرود وقساوة النظام القسري، إلى إحساس يطاردها في الزمنين معا، ففي نص «الدعسوقة» يتداخل الزمن الطفولي بزمن النضج، ويقتسم الزمنان سطوة المنع والنظام القسري وبرود العواطف، وتتوق الذات إلى كسر هذه الحواجزعبر الحلم، والتخييل عبر الصراع والقهقهة، أوما يعادل السخرية السوداء «صرت أكره الثامنة والنوم في تلك الساعة الرسمية التي تؤذن بانتهاء عالمي الطفولي في البيت»[7]، «كانت الساعة الثامنة حين كان زوجي ينادي بأعلى صوته، لم أكن أحب أن أجيبه في تلك اللحظة»[8].

1. لطيفة لبصير، عناق، ص56.
2. نفسه، ص12.
3. نفسه، ص26.
4. نفسه، ص118.
5. نفسه، ص28.
6. نفسه، ص25.
7. لطيفة لبصير، عناق، ص8.
8. نفسه، ص9.

إنها الرغبة في معانقة الفوضى الخلاَّقة، والاحتماء بالعرائس والدُّمى والورود البيضاء والملائكة الصغيرة والحنين إلى ما بين السماء والأرض، نكاية في المنع والبرود كما هو الحال في نصوص: «الأرجوحة» و«سأسميك نادين»... «في ذلك اليوم كنت أسترق الخطو في جنة صغيرة مليئة بالورود الصغيرة البيض، تحيط بها ملائكة صغيرة تركض بخفة، كنت أرى الدمى الصغيرة الملونة وهي هادئة تماما»[1].

يتأمل المتن القصصي في المجموعة «عناق» العلاقات الإنسانية بشكل عام، مع التركيز على تلك التي تربط الرجل بالمرأة؛ إذ يتحول بيت الزوجية إلى سجن بارد صقيعُه الرتابة والملل، والنفور والبعد، ويصبح الدفء الذي تنشدُه العواطف المأمولة، بعيد المنال كما هو الحال في قصة «الشبيهة»؛ إذ تتوق الذات الساردة إلى تجديد دماء الحب عبر الحلم «أخذت زوجتي موعدا وقالت لي: لماذا لا نلتقي في المقهى وأذهب للقائك كي نستعيد الزمان الأول»[2]، لكنها تجد نفسها من حيث لا تدري في مواجهة واقع مُرّ تكشفه المفارقة الكبيرة بين الواقع والحلم «أبدأت حتى أعود للبيت بمفرده وهناك رأيت امرأة أخرى كان شعرها معقوفا بشكل رهيب وكانت تصرخ مع الأطفال وكان ظهرها قد انحنى قليلا»[3].

يقارب المتن القصصي مجموعة من الظواهر الاجتماعية التي تنكشف من خلال تمثلاتها لاتساع الهوة بين الكائن والممكن، ويتحول الحلم الجماعي إلى سديم ينقصه الكثير من الدفء والتآزر، حيث يتحول الحلم بالهجرة إلى هوس دفين لدى فئات اجتماعية تروم من خلاله الذوات تحقيق الفرح ولو كان قليلا كما هو الحال في قصّة «شيء من الفرح القليل» ويثير السرد أيضا بلاغة المفارقة بين أحاسيس المدن الصغرى والكبرى، فضلا عن مساءلة قضايا أخرى عبر الكشف والتأمل الذي يتوسل به السرد كالشذوذ الجنسي كما هو الحال في نص «عناق»، والتحولات الكبرى التي طرأت علىِ بعض العادات والطقوس كما هو الحال في نص «وشم»، وبعض القضايا الوجودية التي تشغل بالَ الإنسان كالحياة والموت من خلال نص «حجرة عبد اللطيف» «كانت الحياة تجاور الموت وكأنهما يتعانقان عناقا أبديا»[4] فضلا عن رؤى و تأملات أخرى بخصوص مفهوم الجمال والقبح وغيرها مما يعتمل في خواطر الذات الساردة من تداعيات ورؤى للعالم «لم أكن أدري كيف انقلبت الصور لتصبح الكائنات الذميمة كائنات معشوقة، ولتصبح الكائنات الجميلة كائنات قبيحة . . هل يوجد القبح بداخلنا أكثر من الجمال»[5].

1. نفسه، ص58.
2. نفسه، ص130.
3. نفسه، ص131.
4. لطيفة لبصير، عناق، ص118 .
5. نفسه، ص101.

3. المرجعية النصية وتقاطعها مع دال العناق

تعلن القاصة لطيفة لبصير من خلال هذه المجموعة، عن احتمالات واسعة للحوار والتجاور الأجناسي؛ إذ يتحول النص القصصي إلى محطة تتماهى فيها كل أشكال الخطاب بما يخدم المرجعيات الرمزية لدالِّ العناق، وينفتح الحكي على فضاءات نصِّية متشابكة تسهم في نسج لحمة النص، تلك التي تتشكَّل من علاقات مُتشابكة تمنحها طبيعته الحيوية، وتعالقاته الجوانية والبرانية، وما ينجم عنها من تخلُّق متواصل لعوالمه، فهو؛ كما ترى جوليا كريستيفا، «نظام عبر لغوي، يقوم الكاتب فيه بإعادة توزيعٍ نظام اللغة، وذلك بإقامة علاقات بين الكلام التواصلي الذي يهدف إلى الإبلاغ المباشر، وبين الملفوظات القديمة والمعاصرة»[1].

وتبعاً لذلك، يتسع المجال لحالات التناغم الجمالي، والتداخل النصي بين النصوص المدروسة والنصوص الغائبة/ الحاضرة، الناهلة من المرجعيات الأدبية والشعبية والفنية، حيث تستحضر الذات الساردة القصيدة بكل إيحاءاتها الدلالية، وباعتبارها مُجاورا أجناسيا يرافق سيرورة الحكي، كما تحرص على انتقاء جمالي بديع، يخدم البنية الداليِّة والدلالية للنص، لذلك تباغتنا أثناء القراءة نصوص أبي القاسم الشابي وابن الفارض ورامبو وجاك بريفير وماريو بينيديتي «العناق طريقة أخرى نتقاسم بها الأفراح و الأتراح التي قد تحل بنا»[2]، كما يحضر أبطال روايات «الرقة التي تغتال» لأرنولد، و«بيل آمي» لموباسان وغيرها، ويتماهى السرد بفنون الموسيقى والرقص (مايكل جاكسون، بوب ديلان، رقصة المون ووك، رقصة مشية القمر)، ويحضر المحكي الشعبي بكل دلالاته اللامتناهية على الأمكنة والأزمنة (جرسيف، العيشة بسِّيف، والسروال قصيف) (حديدان الحرامي)، فضلا عن الاحتفاء بالطقس الاجتماعي، باعتباره معادلا موضوعيا للحميمية والتآزر، وانتصارا للجماعية ضد الفردية والانزواء والبرود، حيث تحن الذات الساردة لجلسات الشاي، وما يرافقها من حميمية اللقاء «أتدري يا عبد اللطيف أن للشاي أنساًغريبا، فحينما أضع هذا الإبريق أمامي فأنا أضع كؤوسا كثيرة حتى لو كنت وحيدة، وأفترض دوما أن أناسا آخرين حتى لو غابوا، سيأتون ليجتمعوا حول الصينية الدائرية لأنها تعشق الدائرة، ويتخلق السمر والكلام»[3].

4. زمن السرد واستبطانه لرمزية العناق

يتسم زمن السرد في المجموعة القصصية بالتداخل وبخاصيته الاستبطانية التي تنفذ من خلالها الذات الساردة إلى أغوار الشخصيات وعمق الأحداث، وتستقرئ ما يعتمل في دواخلها، وتكشف عن تصوراتها ورؤاها للعالم، وعن حالات رفضها لأشكال المنع والحرمان والبرود، ويتحول السرد

---

1. Julia kriŝtiva, Recherches pour une sémanalyse, p.19.

2. لطيفة لبصير، عناق، ص30.

3. نفسه، ص119.

إلى لحظات تركيزعالية للزمن النفسي الذي يكشف التحولات الداخلية، وأشكال القلق والتوتر والمُفارقات، وحالات العَوْد والحنين إلى دفء الطفولة. إنه رهان تكسير خطية الزمن الذي يضمن للذات الساردة حالات الرحيل التخييلي في عوالم وأزمنة موزعة بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين الطفولة والنضج بشكل يتحول فيه الزمن إلى دالٍّ رمزي يحيل على رفض أشكال المنع والنظام القسري «صرت أكره الثامنة والنوم في تلك الساعة الرسمية التي تؤذن بانتهاء عالمي الطفولي في البيت»[1] «كانت الساعة الثامنة حين كان زوجي ينادي بأعلى صوته»[2].

4 .1. ضمير السرد

يتوزع ضمير السرد في المجموعة القصصية «عناق» بين المتكلم والغائب مع هيمنة واضحة للمتكلم، غير أن القراءة العميقة للمتن تحيلنا على توظيف خاص لهذا الضمير حيث يتحول إلى لحظة سردية يتماهى فيها الأنا والآخر، ويتنصل فيها السرد من طابعه الفرداني عبر استدعاء ذوات متعددة، متحولة بتحول مساراته، وهذا يدعونا إلى ضرورة الفصل بين إحالة المتكلم على الذات الكاتبة، وبين دلالاته التخييلية المأمولة، فكل الشخوص المتفرقة في المتن، تختار ضمير المتكلم كشكل من أشكال التأمل والكشف والتعبير عن رؤاها للعالم والكون والحياة، وعن علاقاتها المتشابكة مع الآخر، وبذلك تتجاوز لطيفة لبصير عبر هذا الاختيار رصد ملابسات الواقع إلى استبطانه وتأمله والانخراط في تجربة بوح وكشف داخليين.

4 .2. لغة السرد

تتكئ المجموعة القصصية «عناق» على اختيار لغوي يراهن على الانتقاء الدقيق للمفردات وعلى الوضوح الكفيل بنقل تفاصيل الأحداث، واحتواء بنائها المُكثف، العابر حدود الظواهر، الموغل في أعماقها، فيتسع المجال للذات الساردة للوصف والتأمل والحوار والتحليل، كما استفاد البناء اللغوي أيضا من جمالية المفارقة التي ينم عنها البناء المختزل للجمل وطبيعتها التأملية والقلِقة، تلك التي تُذكيها شبكات التخييل، والوجود الجديد لعالم آخر تنسجه عوالم الحكاية المُتخيَّلة بعيداً عن الإحالة الواقعية المُطابقة، وهذا ما يمنح نصوص المتنٍ قدرة على الاقتراب من المُتلقِّي، وعلى استدعائه لمشاركة النصوص عوالمها التأملية، ف «النصوص التخيلية لا يمكن أن يكون لها نفس التحديد الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقية، وبالفعل، فإن عناصر اللاتحديد هي التي تُمكِّن النص من «التواصل» مع القارئ؛ بمعنى أنها تحثُّه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معا»[3].

1. لطيفة لبصير، عناق، ص8.
2. نفسه، ص9.
3. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ص16.

استطاعت لطيفة لبصير من خلال هذا الرحيل الحكائي أن تحقق إضافة متميزة للمشهد القصصي المغربي، وأن تنخرط في مشروع التحديث من حيث الموضوعات والأشكال، مراهنة على التقاط التفاصيل، وعلى الغوص في أعماق اليومي، وعلى إعادة الاعتبار للذات في علاقاتها بالآخر، ومساءلة قضايا المجتمع والمرأة بنفَس نقدي ضمني يراهن على جمالية الكشف وعلى ذكاء التناول، ويفيد من إمكانيات المساءلة والتأمل والحلم، مع تحكم جيد في الامتداد الزمني والمكاني واللغوي للشخصيات، وهذا ما يضمن سر تألق «عناقها».

المصادر والمراجع

أ. العربية والمترجمة

– فولفغانغ (إيزر)، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995.

– لطيفة (لبصير)، عناق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2012.

ب. الأجنبية

- Julia kristiva, Recherches pour une sémanalyse, éd. Seuil, 1961.

جدلية الحضور والغياب في المجموعة القصصية «ماذا تحكي أيها البحر... ؟» لفاطمة الزهراء المرابط

(دراسة موضوعاتية)

عز الدين المعتصم

تقديم

يتميز الخطاب الأدبي بأهمية كبرى نظرا لوظيفته الجمالية والاجتماعية والروحية، وكذا تنوع موضوعاته التي تستميل المتلقي لها، وتحفِّزه على التفاعل معها دينيا واجتماعيا وفنيا، تبعا لما يحدثه هذا الخطاب من أثر على عاطفة الإنسان. وتمثل الثنائيات الضدية ظاهرة فلسفية نهل منها النقد الأدبي منهلا واسعا، ولعل جماليتها تنجم عن الجمع بين ضدين في بيئة واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية. ومن هذا المنطلق تهدف هذه الدراسة إلى تتبع تجربة إبداعية للمبدعة فاطمة الزهراء المرابط، من خلال مجموعتها القصصية الأولى، انطلاقا من جدلية الحضور والغياب، وخاصة تيمتي: الحب والألم/ الحزن.

لا يُعْرِض المبدع عن تيمتي الحضور والغياب في إبداعه، حيث يغدو الغياب تحطيما لعادة الحضور، وتحريكا لنوازع الشوق. فعلى أساس وجود هاتين الخاصيتين تشتغل التيمات المختلفة في التحليل الموضوعاتي؛ كون هذا الأخير يقوم على التتبع المطرد للتيمة الواحدة أو لمشتقاتها ومرادفاتها عبر ظهورها واقتفاء معانيها ودلالاتها في كل الصور. ومن ثم فقوام هذه الدراسة شرح لغوي، وتفسير وتأويل للمعاني التي تسهم التيمة في تجسيدها في سياق ما يرسمه التتالي الظهوري لها عبر النصوص/ القصص، دون أي افتعال منا أو تغيير في الترتيب. فكيف يمكن للتجربة الشعورية لهذا المُنْجَز الإبداعي أن تُخْتَزَل في كلمتين اثنتين هما: أغنيات الحب والألم/ الحزن؟

1. إطلالة على المجموعة القصصية

صدرت عن الراصد الوطني للنشر والقراءة مجموعة قصصية للكاتبة فاطمة الزهراء المرابط، تحمل عنوان: ماذا تحكي أيها البحر ... ؟، وتقع في (124) صفحة من الحجم المتوسط في طبعة أنيقة. وتشتمل المجموعة القصصية على عشرين قصة، تتأرجح القصص بين الذاتية والموضوعية، وإن كنا في التحليل نعتبرها نصا واحدا؛ لأن ما يعنينا هو الموضوعة الكبرى/ البنية الكبرى للعمل

الإبداعي، وليس بناه أو نصوصه الصغرى. ومن ثم عملنا على ترتيب الموضوعات حسب الكم الظهوري.

- العائلة الأولى: (عائلة الحب)

قمنا بإحصاء شامل للموضوعات ذات الصلة بتيمة الحب بما فيها هذه الأخيرة، عملا بقانون المنهج ذاته، فتبين لنا بعد ذلك أن الموضوعة الكبرى المهيمنة بخصوص العائلة الأولى هي تيمة الحب بأربع عشرة كلمة، تليه بقية عناصر العائلة كالعشق والغرام والهوى والوجد. يتبين أن الموضوعات تتصل اتصالا وثيقا فيما بينها، وذلك من خلال علاقات الاشتقاق أو الترادف، أو تتعالق مع بعضها بحسب وشيجة القرابة المعنوية.

يستدعي الحب –موضوع العائلة اللغوية– البحث عن مشتقاته ومرادفاته، ثم صفاته (اشتقاقا وترادفا)، ثم آلياته التي تعمل على تجسيده، وعناصر كل سمة مرتبة فيما بينها حسب الكم الظهوري. إذ يرى سعيد علوش أن البحث في الموضوعاتي هو بحث عن النقاط الأساسية التي يتكون منها العمل الأدبي، وأن مقاربة الكشف عن النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها، وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة[1].

ولهذه الغاية، يجري افتراض مقاربة التردد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكننا ملاحقته عبر تواترات تظل غير متوفرة على قاعدة ثابتة وعامة، مع أنه بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوعاتي الأساس والثانوي في النص، ممَّا يساعد على تبين المعمار الظاهر أو الخفي، وإدراك مفاتيح مكوناته كعلامة على قابليته للفهم والتأويل. والواقع أن النقد الموضوعاتي يتميز بدراسة البنية الرمزية والدلالية (الأفكار)، وذلك مع الحرص على أن يكون التحليل محايثا للنص، على الأقل في هذا الجانب بالذات.

يكتسي خطاب الحب في الأدب العربي عموما مكانة متميزة؛ إذ ورد عند عبد العزيز اعمار أن الإمام ابن القيم الجوزية يرى أن الحب حرَّك «النفوس إلى أنواع الكمالات إيثارا لطلبها وتحصيلا (...) وأثار بها الهمم السامية والعَزَمَات العالية إلى أشرف غاياتها تخصيصا لها وتأهيلا، فسبحان من صرف عليها القلوب كما يشاء ولما يشاء بقدرته (...)، فجعل كل محبوب لمحبه نصيبا، مخطئا كان في محبته أو مصيبا، وجعله يحب منعَّما أو قتيلا»[2]. يتضح من هذا النص أن العرب كانت تدرك جوهر العشق وتُجِلُّه، فكثرت لديها أسماؤه وصفاته.

من هنا يتبين، بعمق، مفهوم المرأة والأنوثة ونوعية الحضور الذي يمثله داخل العمل الإبداعي،

1. سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص12.
2. عبد العزيز اعمار، خطاب العشق «حديث النساء والمتخيل الجماعي»، ضمن: الخطاب حول المرأة، ص115.

إذ المرأة في صورتها الوجودية الخاصة هي تكثيف للجمال الكوني، وليست مجرد جسد يخضع لمنطق الرغبة والمتعة الجنسية. لأن ما يميز السر الأنثوي هو كونه مظهرا أسمى لجمال الكون برمته. ويتجسد حضور الحب داخل المتن المدروس في الصورة التالية: «آآآآه من الحب تهمسين وتتنهدين بعمق»[1]. وهذا الحب ناجم عن الجمال الأخَّاذ، تقول الكاتبة: «أنت امرأة فوق العادة ... »[2].

نلمس، في هذه الصورة، وصف الجمال الفاتن الذي يأسر الأفئدة ويقهر القلوب المتعطشة للوجد، والإحساس بالجمال شعور موجود لدى الإنسان مهما اختلفت ثقافته ونظرته إلى الكون من حوله، فهو موجود في كل مكان وفي كل شيء، والإنسان يحسه ويدركه إذا شاء؛ لأن الرؤية الجمالية تتمركز من خلال ما ينتجه الإنسان ضمن فضاء ثقافي واجتماعي متنوع ومتغير، حيث يلعب المخيال الدور البارز في إظهار مظاهر تمثل الجمال في الحياة اليومية والأعمال الفنية الكبرى والصغرى على السواء.

ومن أجل استمالة المتلقي ودفعه إلى الاستئناس بتجربة الحب، لجأت الكاتبة إلى رمز الغزل العذري؛ لأنه يقوم على أسمى المشاعر الروحية، وهي الحب الذي يصبح غاية في ذاته. وهذا ما يتضح بجلاء من خلال هذه الصورة التالية: «خيالي المجنون يسافر بي بعيدا عن اللحظة، وأنا أفكر في حكاية اللون الأحمر والحب الأحمر والدم الأحمر، تذكرت روميو وجولييت، مع أن اللحظة لم تكن تسمح بذلك، وأسئلة كثيرة كانت ترقص في خيالي وأنا أبحث عن رمزية الأحمر، وسر ارتباط الحب بالأحمر، لَمَ لمْ يتخذ لون البياض والنقاء؟ هل لأن الأحمر رمز الثورة والتمرد، والحب ثورة على الذات والجسد ... ؟»[3].

ومن هنا نجد الكاتبة تتوسل في غزلياتها الحسية بقوالب أسلوبية موروثة عن الغزل العفيف. ومن هذه الأساليب خاصية الجنون التي وسمت شخصية بعض العذريين، وخلخلت قواهم الشعورية نتيجة الصراع بين مبدأ العشق ومبدأ الواقع، مثل شخصية قيس بن الملوح الملقب بمجنون ليلى. وهذا ما يتجلى بوضوح في الصورة الآتية: «آه منك أيها المجنون، لم تجد سوى هذا اليوم الضبابي لتأتي إلي»، أهمس لنفسي. الضباب يغلف كل شيء والبرد القارس يتسلل إلى جسدي عبر المعطف الأحمر والقبعة الحمراء، الاختيار كان اعتباطيا، ولكني بدوت كأميرة في عيد الحب، ربما ستضحك عندما ترى لوني الأحمر، خداي اكتسبا حمرة غريبة»[4].

إن المثير في تجربة الحب لدى الكاتبة، هو كونها تدفع الإنسان لكي يعيش أحداثها لا لكي

1. قصة أيام الباكور، ص79.
2. نفسه، ص73.
3. قصة ضباب، ص99.
4. نفسه، ص97.

يفهمها، ولذلك تلازم المعيش بالجنون في الحب حسب هذه التجربة الإبداعية. اشتد الوجد بالعاشق الولهان فأورثه السقم والوهن، ولذلك يجب عليه أن يحافظ على تجربته في الحب، حتى ولو كانت تجربة قائمة على الحرمان والألم والإقصاء. غير أن هذا العاشق مهما صدَّ عنه محبوبه ولم يبادله الهوى والجوى، فإنه لا ييأس من بلوغ الهدف المنشود، فالصبح قريب، وهو لا يكفُّ عن الرجاء، مهما تكاثفت الدياجي وتلاحقت الظلمات، فالحبيب سيدنو منه وسيفوز بلقائه، وسينهل من مورده العذب ما يشفي غليله، ويزيل حزنه وشجنه. ويصبح الجحيم نعيما وربيعا باسما حين يفوز الولهان بوصال أو لقاء أو زيارة، فإن الدنيا تشرق من حوله، وتصبح بهجة وسعادة خالصة، وهي سعادة لا ينالها إلا بالتعب والصبر الطويل، وأحيانا عن طريق الحلم الذي تفصح عنه هذه الصورة: «هي تعلم أن الأحلام الوردية لا تحط الرحال بسمائها، لكنها تحلم وتحلم، ترسم لنفسها صورة أسطورية، لا توجد إلا في خيالها، صورة قد ينقشع بريقها يوما لتصير عارية تماما، مثل الجدران المنسية في زمن منسي ووطن خنقته الصور الوهمية»[1].

بيد أن الحلم المرتبط بالخمر، حلم سعيد، يخلق عالم الراحة، مع حركات السمو والانطلاق الحر. وهذا ما أشارت إليه الكاتبة في أعقاب حديثها عن شخصية الحاج ملوك: «ما يأتي به النهار يأخذه الليل، يتجه بعد صلاة العشاء إلى مقهى «السلام» ليتسامر مع عشاق الورق والضاما، وعندما تخف حركة الشارع، يحث السير إلى الحانة ليحتسي كؤوس الخمر حتى مطلع الفجر، ثم يقصد الحاجة ابْرَيْكَة ليجدد شبابه فوق الأجساد السمراء والبيضاء»[2].

ورد عند غاستون باشلار على لسان الباحثة «ماري بونابارت» في دراستها لـ «إدكاربو» أن هناك أغنية عميقة تشد الإنسان إلى البحر[3]، ولعل السؤال: ماذا تحكي أيها البحر؟ يشير إلى تلك الأغنية التي تعزف على أوتار الفؤاد وتخلب الأذهان. تقول الكاتبة: «هل رحلت؟ همستُ بألم، وألقيت جسدي المتعب على كرسي حجري، أتأمل زرقة أمواج البحار المتلاطمة، أطياف ترتفع أصواتهم على الشاطئ»[4]. وتواصل الكاتبة الاندفاع نحو البحر عبر آلية الوصف من خلال قولها: «البحر كان هادئا، يلمع من بعيد تحت أشعة الشمس، حررت قدميّ من الحذاء الرياضي لتغوصا بين حبات الرمال الدافئة، وحملت الجهاز بيدي اليمنى، خطواتي تقودني نحو الأمواج، وشفتاي تترنمان بأغنيةإسبانية عن الحلم والزمن الضائع»[5].

غير أن الانجذاب نحو البحر ليس هو الوحيد الذي يوقظ لدى الإنسان الحنين إلى ذات

1. قصة أبواب مفتوحة، ص69.
2. نفسه، ص89.

3. Gaston Bachelard, la poétique de la rêverie, p.156.

4. قصة وردة، ص46.
5. قصة ماذا تحكي أيها البحر ... ؟ ص52.

المحبوب، فسمو الطبيعة أيضا يقوي ذلك الحنين ويجذره. ومن هنا يظهر التلازم القوي بين الحنين إلى الاتصال بالمحبوب، وبين الحنين إلى الاتصال بالطبيعة.

ولهذه الصور جميعها (المرأة، الجمال، البحر والخمرة) روابط موضوعاتية، تشيد انسجاماتها وتوافقها، ليقدم العمل الإبداعي تجربة عميقة في امتزاج الروح بحركية الأشياء والمعاني داخل الإنسان. ومن ثمة تولد صور غير معيشة من قبل، وتدعو الآخر/ المتلقي ليعيشها لأول مرة؛ لأن الأمر يهم عيش غير المعيش، والانفتاح على رحم اللغة.

- العائلة الثانية (مقولة الألم)

شكلت موضوعة (الألم/ الحزن) أهمية بالغة داخل المجموعة القصصية حيث ظهر عشر مرات سواء تعلق الأمر بالألم المادي أو النفسي. وتتداخل هذه الموضوعة وجملة من الموضوعات الصغرى، هي: الشكوى والحرق والحيرة والبكاء.

يتضح أن الموضوعات السابقة تتداخل وتتعالق فيما بينها، من حيث المعنى والدلالة، مما يسمح باعتبار كل منها امتدادا للآخر واستمرارا له، تماما كما رأينا في أفعال العائلة السابقة؛ أي الحب. وسنعمل هنا على ترتيب الموضوعات ليس حسب الظهور، وإنما حسب حقولها الصغرى، وما يشكله كل حقل من دلالة متصلة بالموضوع الكبير أو الرئيس. عملا بضوابط النقد الموضوعاتي الذي قال عنه جيرار جنيت «Gerard Genette»: «لاشيء في الحقل الأدبي تعلَّمت منه أكثر ممَّا تعلمت من الدراسات التي أنجزها النقد الموضوعاتي، وانطلاقا منها رحت أبحث عن تطوير النقد، وهو تطوير قد يبدو الآن قد أدار ظهره لنقطة انطلاقه، لكن يبقى دائما أن النقد الموضوعاتي هو الذي علَّمنا كيف نقرأ، لأننا قبله كنَّا ربما ننجز أشياء مهمة، لكننا لم نكن نقرأ النصوص قراءة حقيقية»[1].

تستهل الكاتبة موضوع الحزن الذي يورث الألم بالفراق: «كآبة اللوحة، تتسلل إلى أعماقي المثقلة بالأحزان»[2]، إن الموضوع متعلق بمشاعر الحزن التي جعلت الكاتبة تكابد لواعج الألم، ومن ثم تغدو لهذا الأخير دلالته في سياقات الظهور الموضوعي، مما يبعث على التساؤل: «هل هي حزينة على تشرذمنا ... ؟ أم حزينة على المدينة العتيقة ورونقها المتلاشي أمام زحف العمران المستورد من الضفة الأخرى؟»[3].

يبدو من خلال ملاحقة تردد موضوع الحزن -عبر المجموعة القصصية- أنه مرتبط بقضايا

1. Gerard Genette, Seuil, Coll-Poétique, p.210.

2. قصة أمواج، ص41.

3. نفسه، ص41.

متباينة. وموضوع الحزن ظاهرة كبرى من ظواهره التي تتجسد من خلال صور داخلية وأخرى خارجية، تبقى لصيقة بفكرة الغياب أو التغييب الذي يأبى الحضور أو لا يسمح بذلك. وفي هذا المعنى تقول الكاتبة متأملة: «أململ ثنايا جسدي المحترق تحت الملاءة كل ليلة وأنا أسترق السمع إليه، يتنهد بصوت مسموع ويتنشق أنفاسها بالشرفة. حضورها القوي لا يطاق، يشككني في أنوثتي، يدفعني إلى الوقوف لساعات أمام المرآة، أتأمل جسدي الناعم المعطر بالصابون والكريمات الملينة. تلك الشقراء، تلغي وجودي، تصيبني بالحنق، أنهض فجأة وأقف أمامه غاضبة: إما أنا أو هي في هذا البيت»[1].

يعد الحب –عند الكاتبة– غاية تصبو إلى تحقيقها وهذا ما جعلها تكابد لواعج الاغتراب فتلجأ إلى البكاء. وتحضر تيمة البكاء سبع مرات في المجموعة القصصية. تقول الكاتبة معبرة عن هذا المعنى: «كانت الحاجة رحمة تحرك رأسها دون أن تنبس بكلمة، دموع حارة تساقطت على وجنتيها، وهي تتذكر لحظة الانتظار كل ليلة، ثم مسحت دموعها بكم قفطانها الحريري ورسمت ابتسامة على شفتيها»[2].

ويعتبر البكاء في الخطاب الأدبي «من بقية الوجود، وللباكين عند السماع مواجيد مختلفة، فمنهم من يبكي خوفا، ومنهم من يبكي شوقا، ومنهم من يبكي فرحا، وبكاء الوجدان أعز رتبة وحدوث ذلك في بعض مواطن حق اليقين، ومن حق اليقين في الدنيا إلمامات يسيرة، فيوجد البكاء من بعض مواطنه لوجود تغاير وتباين بين المحدث والقديم، فيكون البكاء رشحا هو من وصف الحدثان لوهج سطوة الرحمان»[3]؛ ولهذا نجد الكاتبة تفصح عن شدة الوجد بالبكاء.

تتحدث الكاتبة عمَّا أثاره العشق ببواطن الحاجة رحمة من ضروب الهوى وأشعله في أحشائها من نار الأشواق، فهي كثيرة الشوق من شدة تعلقها وولعها بالمعشوق الذي جعلها تحس بالتيه والحيرة فتتساءل بعد ذلك عن حرقة ذلك الوجد الذي حملها على البكاء (دموع حارة تساقطت على وجنتيها). وتبعا لهذا كله، يغشى الشوق ذات المتيم الولهان، فتلزم باب الترقب والانتظار (وهي تتذكر لحظة الانتظار كل ليلة).

إن الوحدة سر الشقاء أو هي افتقار يشحن النفس بالشجن والأسى، وهذه الوحدة تتجسد من خلال العبارات التالية: «تذكرت وحدتها، وغربتها المتجددة مع الأيام المتشابهة، وهي تدفن حنينها بين الأوراق المتناثرة فوق سريرها البارد، وتطفئ شوقها بين لوحة المفاتيح الدافئة»[4]. ومن ثم

1. قصة تلك الشقراء ... ، ص122.
2. قصة أبواب مفتوحة، ص92.
3. نفسه، ص90.
4. قصة عبور، ص117.

وجب نشدان العوض والامتلاء في فعل العودة. لكن الاتصال بالمحبوب –حسب المتن موضوع الدراسة– تطبعه مجموعة من الصفات أهمها: التيه والسقم والاستغناء عن الطعام ثم الاحتراق بنار العشق. إذ تعبر الكاتبة عن المشاعر التي تنتاب الحاجة رحمة وهي تنتظر عودة زوجها: «تكتوي بنار الهجران منذ سنوات وتصمت، تنتظر عودته كل ليلة، وهي تمسد شعرها المصبوغ بالحناء والعصفة، تتأمل التجاعيد التي زحفت إلى وجهها، وجسدها الذي ترهل لحمه وفقد نعومته. وتحدث صورتها المعكوسة في المرآة: «لقد ولى الشباب يا رحمة»»[1].

يوحي غياب الحبيب بغياب الحب، ويعني الإحساس بالاغتراب غياب الأحبة، والافتقار إلى حضورهم. ويتجسد حضور الاغتراب في آلية الاستفهام (أين). تقول الكاتبة في قصة نوستالجيا: «السماء وحدها تعلم أين رحلت؟»[2]. إن نشدان عودة الغائب يوحي بمنادى من نوع خاص –على عادة الرومانسيين– في اللجوء إلى الطبيعة وتشخيص ظواهرها. ولهذا تقول الكاتبة: «الرعد يخترق السماء، كأنه وحش يتوعد بني البشر، صوت التلفاز يعلو من حين لآخر، معلنا عن فاصل إشهاري. لا أحد يؤنس وحدتي، سوى الصور المتراقصة على صفحة الفايس بوك ... »[3]. ويتم حضور المحب عبر استدعائه والتفكير فيه، فكل استدعاء، إذن، هو مثول في الخاطر، وحضور من نوع خاص. وهذا ما يتجسد عبر آلية الاستفهام (متى). متى ستعود ... ؟[4].

تعاني الكاتبة من الافتقار الذي تستعيض عنه بزمن آخر هو زمن الحب والامتلاء، بوساطة آلية الرؤية الخاصة. لهذا يحيرها التساؤل التالي: «هل ستحبي يوما ... ؟؟»[5]. فإزاء قسوة الحاضر وجفافه واستحالته إلى مجرد فرجة، تنهض آلية الحلم/ الخيال، ومن خلال ظهور الموضوع كفاعل، واستعاضته عن عالم الواقع بعالم آخر هو الشوق والحنين. وتظهر تيمة الشوق سبع مرات داخل المجموعة القصصية. تقول الكاتبة في قصة أيام الباكور: «جلست على السرير وأطفأت المصباح. نظرت إليه قائلة: ماذا تريد؟؟، «اشتقت إليك» همس لك وجسده يهتز من تأثير الخمر»[6].

إن تأجيج جذوة الشوق، والبحث عن الغائب، رغم عقم الوسيلة المتمثلة في الشوق والحنين إلى الذكرى الجميلة، كما تنم عن ذلك الصورة التالية: (اشتقت إليك) فدلالة السلب تفيد انعدام الإحساس بالغبطة والدَّعة. وتبقى الوحدة –بالنسبة للكاتبة– والاغتراب وحدهما شاهدين على

1. عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، ص36.
2. قصة نوستالجيا، ص65.
3. قصة أيام الباكور، ص83.
4. قصة عبور، ص117.
5. قصة أنت القصيدة، ص7.
6. قصة أيام الباكور، ص78-79.

لوعة الاحتراق، رغم فعل المغالبة والمجابهة، كحضور من لدن الكاتبة وغياب حاضر من لدن المحبوب في مفارقة موقفية بين احتراق الأول واستمتاع الثاني. وهذا المعنى تفصح عنه الصورة الآتية: «أستحضر صورتها، صراخها، صمتها، ارتعاشة جسدها، نبرة صوتها الحزينة ما تزال عالقة في أذني: «تتلذذ بتعذيب جسدي المحترق كل ليلة ولا أحتج، بل لا أقوى علىالاحتجاج. انتهى كل شيء ...»، وانخرطت في موجة بكاء. بكت وبكيت ...»[1].

نستخلص الإفصاح عن الحب الصادق والمشاعر الفياضة والقلب النابض الذي تصطليه حرارة الهوى، فتبدأ المعاناة الروحية. «لا أقوى على الصراخ في وجه الأيادي التي تتلذذ في تعذيبي، وهي تغمس الفرشاة في الألوان، ثم ترسم على جسدي خربشات وخطوطا لا معنى لها، تبعثر بياضي الناصع وتعبث بأيامي القادمة، وها هي السنوات تمضي والعمر ينفلت مع الزمن»[2]. ومع ذلك فلا شيء ألذ ولا أحلى ولا أغلى من أن يحترق العاشق بنار الحب الذي تتغذى منه نفسه وتمنح حياته ما هي له أهل من التوازن الروحي، الذي لا تكتمل لذة الحياة إلا به.

إن حركية الموضوع تتوزع على عالمين اثنين: أولهما عالم الواقع وما فيه من وحدة واغتراب، والثاني عالم الخيال -ماضيا ومستقبلا- وما تضمنه من حرية وانطلاق؛ إذ يرى جاك دِريدا أنه لا بد من الغياب الخالص لكي يتم إعلان الحضور، وبهذه العملية يتحقق الإلهام/ العمل الإبداعي، وتنكشف الأشياء من خلال اللغة. بتسمية اللاشيء الجوهري، أو معنى المعنى، كما ورد لدى عبد القاهر الجرجاني، فالغياب الذي ينسبه دِريدا إلى العملية الإبداعية هو ما يستدعي الحضور الإلهامي للنص والقارئ حين يعلن النص عما كان منطوقا، ويصمت كما يرى ميشيل فوكو، وهو أيضا تقنية الكلام المتحايل التي اعتمدها أرسطو على وجود محتمل معين وصفه[3].

إن حسن الإصغاء لوقع الظهور الموضوعي على المعنى في السياق الحادث يقتضي حسن الربط والتأويل الدال في إطار استمرارية المعنى والدلالة وهكذا يمتثل التحليل الموضوعاتي لمغامرة الظهور الموضوعي، الخاضع ليس لمنطق النص الصغير، أو للإرادة النوعية للمبدعة، ولكن لمنطق خفي هو منطق النص الكبير (ماذا تحكي أيها البحر؟) من ناحية، ولمنطق العقل الباطن للمبدعة في رحلة الإبداع. كسفر في كون فسيح، وليس وقفات موزعة بين الأكوان (الأمكنة) والفترات (الأزمنة). ومن ثم نستطيع القول إن المجموعة القصصية «ماذا تحكي أيها البحر؟» مكون إبداعي/ تخييلي غير محدود، وزمانه أيضا لا نهائي، تنتفي فيه كل الأبعاد، وتتجسد فيه الرؤية الممتدة إلى ما لا نهاية.

1. قصة وردة، ص46.
2. قصة أمواج، ص40.
3. عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص102.

خاتمة

نستخلص، مما سبق ذكره، أن الكاتبة فاطمة الزهراء المرابط استطاعت من خلال هذا المنجز الإبداعي أن تتفاعل مع موضوعات متباينة، وتتجاوب معها، فراحت تتغلغل في أحشائها وتسبر أغوارها لتصل إلى ما تحب من جمال وجلال وتفرد، أسعفتها في بلوغ هذا المرام العسير، قدرات إبداعية متميزة وملكات فنية هائلة، زيادة على رقة العاطفة وصفاء المشاعر والروح. ولعل تعدد موضوعات المجموعة القصصية (ماذا تحكي أيها البحر؟) يدل دلالة قوية على شمولية مجالات تعبيرها، مما يجعلها مأوى لتجربة روحية ذوقية، ولطموح إبداعي يطمح إلى التميز والتفرد.

المصادر والمراجع

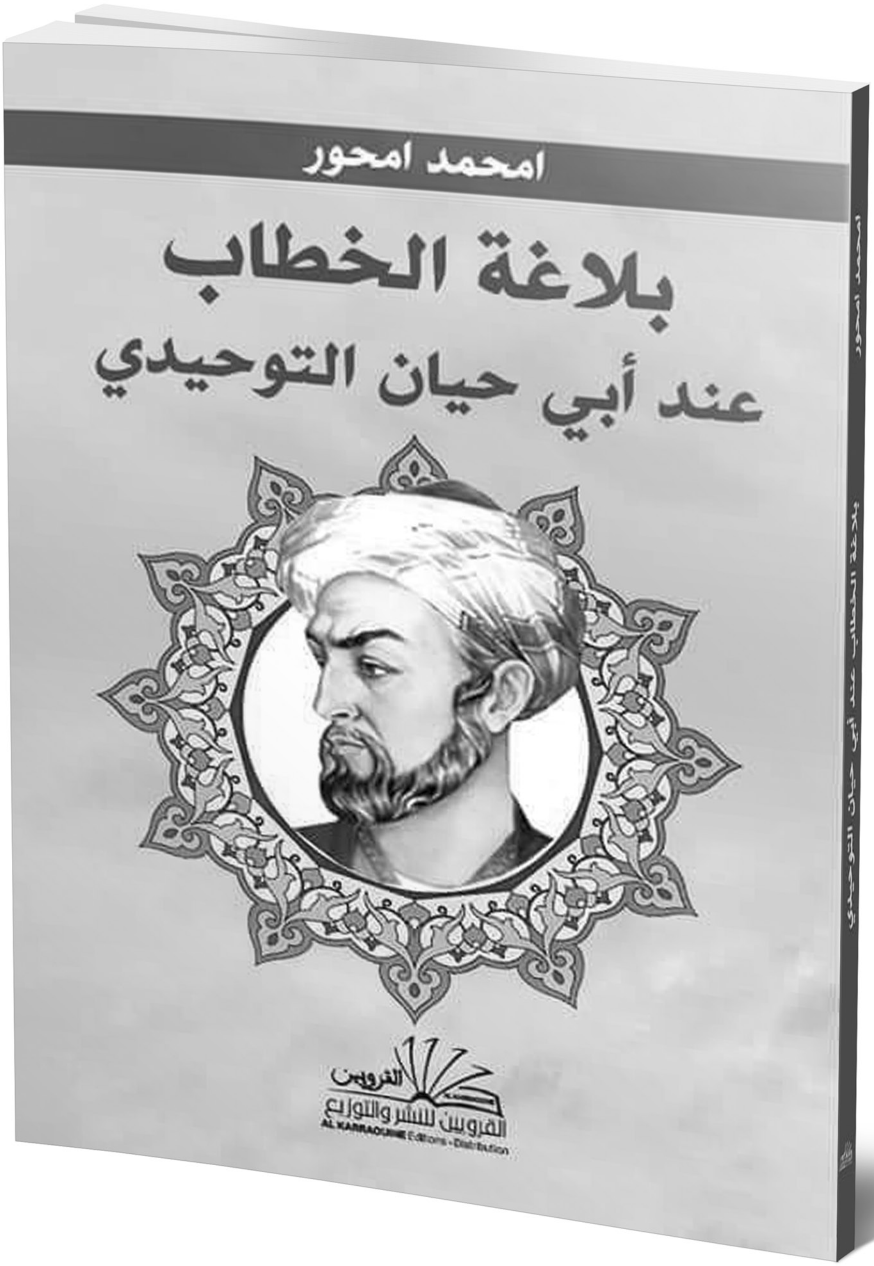
الكتب

أ. العربية

- سعيد (علوش)، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1989م.
- عبد الرزاق (الكاشاني)، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبد العالي شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992م.
- عبد الله (الغذامي)، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.
- فاطمة الزهراء (المرابط)، المجموعة القصصية «ماذا تحكي أيها البحر ... »؟، الراصد الوطني للنشر والقراءة، طنجة، ط1، 2014م.
- فوزية (غساسي) وآخرون، الخطاب حول المرأة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

ب. الأجنبية

- Gaston Bachelard, la poétique de la rêverie, éditions Gallimard, paris, 1986.
- Gerard Genette, Seuil, Coll- Poétique, éditions, Seuil, Paris, 1987.


امحمد امحور
بلاغة الخطاب
عند أبي حيان التوحيدي
القرويين
القرويين للنشر والتوزيع
AL KARRAOUINE Editions - Distribution
امحمد امحور
بلاغة الخطاب عند أبي حيان التوحيدي

النص والخطاب والتأويل
في مشروع التأويل التقابلي عند محمد بازي

ميلود عرنيبة(*)

يعتبر محمد بازي من أبرز الدارسين الذين يهتمون بالتقابل ودوره في التأويل، وقد كان مشروعه ثمرةَ تَفَطُّن إلى إشارة أودعها الزركشي كتابه البرهان، فالتقطها التقاطا، واغتبط بها اغتباطا، وهي قوله: «اعلَم أن في تقابل المعاني بابا عظيما يحتاج إلى فضل تأمل»[1]، فحاول جاهدا طرق هذا الباب -على حد تعبيره- «ليفتح لنا فنلج عوالمه، ونقف على بدائع أسراره»[2]. وقد اطلع الكاتب على أبرز الدراسات في مجال التقابل في القرآن الكريم، وهي -حسب رأيه- دراستان: الأولى هي ««التناسب البياني في القرآن» لأحمد أبي زيد، والثانية هي «التقابل والتماثل في القرآن» لفايز عارف القرعان، وقد نوّه بهاتين الدراستين، وبقيمتهما العلمية، إلا أنهما -في رأيه- توقفتا عند الحدود التحليلية لمظاهر التقابل وتجلياتها، وحدود خدمتها للمعنى»[3].

وبناء على ذلك فإن مشروعه الذي يقترح يتجاوز هذه الحدود ويسعى إلى فتح آفاق أوسع أمام الدرس التقابلي، وذلك عبر ربط التقابل بالتأويل. ولم ينحصر اهتمام الرجل في النص الديني، وإنما توسع ليشمل كل الأنماط النصية والخطابية[4]. كما لم يقتصر جهده على التنظير؛ بل خصص جزءا مهما للتطبيق، ويعتبر كتابه «تقابلات النص وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي» محاولة جادة في هذا الاتجاه.

لقد ربط بازي التقابل بالتأويل، وصاغ من هذا الربط نظريته التي سماها بـ «نظرية التأويل التقابلي»، والتي بسط أسسها، وآلياتها في كتابه «نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب»[5].

---

*. باحث، كلية الآداب، مراكش.

1. الزركش، البرهان، ج3، ص519.

2. محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب، ص15.

3. نفسه، ص14.

4. نفسه، ص14.

5. منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ودار الأمان بالرباط، ط1، 2013م.

فما المقصود بنظرية التأويل التقابلي عند بازي؟

وما المراد عنده بالتأويل التقابلي؟

وكيف عمل على نقل مفهوم التقابل من المصطلح البديعي إلى رحاب التأويل؟

وما حدود التأويل بالتقابل؟

وإلى أي حد يكون هذا التأويل مقبولا ومنسجما مع مقصدية المؤلف؟

وما مفهوم النص في هذه النظرية؟

وما العدة التي يجب على المؤول بالتقابل التسلح بها حتى يكون تأويله موضوعيا؟

وأخيرا، إلى أي حد يرقى طرحه لأن يكون نظرية للتأويلية العربية بالمعنى العلمي للمصطلح؟

1. رحلة مفهوم «التقابل» عبر تاريخ البلاغة العربية

1. 1. التقابل في اللغة

قبل أن نبحث عن الدلالة الاصطلاحية لمفهوم التقابل، لا بد أن نعرج في البداية على معناه عند اللغويين، فغالبا ما يكون للأصل اللغوي تأثير في تشكل الدلالة الاصطلاحية.

فالتقابل اسم مأخوذ من الجذر الثلاثي (ق. ب. ل)، وقد تفرعت من هذا الأصل مجموعة من المعاني. قال الخليل (ت175هـ): «والقبل الطاقة: لا قبل لهم، وفي معنى آخر هو التلقاء، تقول لقيته قبلا أي مواجهة»[1]. وقال ابن فارس (ت395هـ): «القاف والباء واللام أصل واحد تدل كلمه كلها على مواجهة الشيء للشيء، ويتفرع بعد ذلك»[2]. يتضح أن المعنى المشترك المرتبط بهذا الأصل هو المواجهة التي تقتضي وجود شيء بإزاء شيء آخر. وهذا المعنى موجود بشكل متواتر في بقية المعاجم؛ فمما قاله صاحب القاموس المحيط: «وأقبلته الشيء جعلته يلي قبالته، وقابله واجهه... وتقابلا تواجها»[3]، وهو نفس ما ذهب إليه ابن منظور (ت711هـ)؛ إذ يقول: «أقبلته الشيء أي جعلته يلي قبالته... والمقابلة: المواجهة، والتقابل مثله»[4]. والمقابلة بنفس معنى التقابل؛ فهي «مصدر من قابل الشيء يقابله مقابلة إذا واجهه وصار ماثلا أمامه وهو من باب المفاعلة كالمضارعة والمقاتلة، وأصله في الأجرام يقال قابل الشخص الشخص والجبل الجبل إذا واجهه»[5].

1. 2. التقابل في اصطلاح البلاغيين العرب

يُعد ابن المعتز (ت274هـ) أول من أفرد لعلم البديع بالتأليف في كتابه المسمى بـ «البديع»، وفي

1. الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج5، ص166.
2. ابن فارس، مقاييس اللغة، ج5، ص51.
3. الفيروزي آبادي، القاموس المحيط، ج4، ص34.
4. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق. ب. ل).
5. ابن القيم، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص147.

معرض حديثه عن المطابقة قدّم لها تعريفا استعاره من الخليل(ت175هـ) رحمه الله، قال: «قال الخليل رحمه الله يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد»[1]، ويبدو من خلال ما استشهد به من أمثلة أنه يسوّي بين الطباق والتقابل؛ فمما ذكره في هذا الباب قول النبي ﷺ للأنصار: «إنكم لتكثرون عند الفزع وتقلون عند الطمع».

ثم جاء من بعده قدامة (ت327هـ) فكان من الأوائل الذين ربطوا التقابل بالمعنى؛ إذ قسم المقابلة إلى قسمين: المقابلة الصحيحة، والمقابلة الفاسدة.

وتكاد التعريفات التي قدمها أبو هلال العسكري (ت395هـ)، وابن رشيق (ت456هـ)، والسكاكي (ت626هـ)، تتفق على التعريف نفسه، مع التركيز على بيان أوجه الاختلاف بين الطباق والمقابلة.

أما حازم القرطاجني (684هـ) فقد أولى عناية كبيرة لتناظر الكلام القائم على التقابل، لكن للأسف ضاع هذا الكلام بضياع القسم المفقود من المنهاج، وجعل المعاني المتناظرة من أحسن ما يقع في الشعر، وربط هذه الخاصية في الكلام بالمتلقي؛ لأنها تحرك نفسه، وتثير انفعاله. يقول في ذلك: «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها إيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد»[2]. فلعرض المعاني متقابلة أثر بالغ في نفسية المتلقي، وخصوصا إذا صِيغت هذه التقابلات في أحسن ترتيب وأبدع تركيب.

ولم يشترط حازم التحادي والتوالي بين المعاني والألفاظ في حصول التقابل، يقول: «وليس يشترط تحاذي عبارتي المعنيين المتقابلين في طرفي الكلام في الرتبة»[3]. وبذلك يكون قد وسع من مفهومه، وجعله شاملا لمعنيي التناسب والتوافق.

3. 1. التقابل عند أصحاب علوم القرآن

عرّف الزركشي (ت794هـ) التقابل بأنه«ذكر الشيء مع ما يوازيه في بعض صفاته، ويخالفه في بعضه»[4]. وفرق بينه وبين الطباق الذي لا يكون إلا في المتضادين، ويرى أن القرآن كله وارد على التقابل«بظهور نكتة الحكمة العلمية، من الكائنات والزمانيات والوسائط الروحانيات والأوائل الإلهيات؛ حيث اتحدت من حيث تعددت، واتصلت من حيث انفصلت»[5].

1. ابن المعتز، البديع، ص36.
2. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص45.
3. نفسه، ص45.
4. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص911.
5. نفسه، ج3، ص911.

وتحدث ابن قيم الجوزية (ت751هـ) عن المقابلة؛ فعرفها قائلا: «المقابلة ذكر الشيء مع ما يوازيه في بعض صفاته ويخالفه في بعضه»[1]. وهي مصدر من قابل الشيءُ الشيءَ يقابله مقابلة إذا واجهه، وصار ماثلا أمامه، وهو من باب المفاعلة وهي ثلاثة: مقابلة لفظية، ومقابلة معنوية، ومقابلة فاسدة. وتكون في الأضداد وغيرها، بخلاف الطباق الذي لا يكون إلا في الأضداد.

2. محمد بازي، وتوسيع مفهوم التقابل

1.2. التأويل التقابلي عند بازي

أ. التقابل

يقدم بازي تعريفا للتقابل مفاده أنه«محاذاة المعاني بعضها ببعض والتقريب بينها في الحيز الذهني والتأويلي، عبر مواجهتها ببعضها (وجها لوجه)، لإحداث تجاوب ما أو تفاعل معرفي، أو دلالي وتأويلي»[2]. ويرى بأنها خاصية تواصلية إدراكية يتم من خلالها فهم الأشياء وتمثلها بشكل أفضل من خلال عرضها على مقابلاتها ووضعها إزاءها، وبهذا فإن مفهوم التقابل عنده يتجاوز مجال اللغة ليصبح أساسا كونيا لأن الحياة -في رأيه- «مبنية على أساس تقابلي: تخالفي أو تماثلي أو توافقي أو نقيضي»[3].

إن الباحث في تعريفه للتقابل لم يخرج عن دائرة تعاريف القدامى، ولكن الجديد الذي أضافه هو ربط مفهوم التقابل بالتأويل، واقتراح آليات جديدة لجعل هذا التقابل أكثر فاعلية في فهم النصوص وتفهيمها. هذا هو مفهوم التقابل عند بازي، فما مفهوم التأويل في تصوره؟

ب. التأويل

التأويل لغة جاء بمعنى الرجوع، ومصدره «الأول: الرجوع، آل الشيء يؤول أولا، ومآلا: رجع، وأوّل إليه الشيء: رجعه، وألت عن الشيء: ارتددتُ»[4]. وعليه فالتأويل هو الحقيقة التي يؤول إليها الكلام، من خلال البحث عن المعنى الذي قصده منتج الخطاب، وأراد إبلاغه للمخاطب، وقد ارتبط مفهوم التأويل بالحقل الديني؛ أي: بتأويل الخطابات المقدسة؛ إذ نشأ هذا العلم ليدل على «معنى التفسير والبيان، ومنه قول ابن جرير وغيره: القول في تأويل قوله تعالى كذا وكذا»[5]. أما في العصر الراهن فإن الدارسين[6] يوظفون مصطلح «التأويلية» العربي باعتباره

1. ابن قيم الجوزية، الفوائد المشوق لعلوم القرآن وعلم البيان، ص216 وما بعدها.
2. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص406.
3. محمد بازي، التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، ص222.
4. ابن منظور، لسان العرب، مادة (أ. و. ل).
5. ابن قيم الجوزية، مختصر الصواعق المرسلة، ج1، ص20-21.
6. ومن هؤلاء الدارسين: نصر أحمد أبو زيد في الكتاب أسفله.

مقابلا لمصطلح الهيرمينوطيقا الغربي، وهي علم تبلور مع الفلاسفة الألمان على الخصوص من أمثال ديلتاي، وشلاير ماخر، وهايدغر، وغادامير، وقد نشأت في مجال علم اللاهوت، ولم تلبث أن انتقلت إلى آفاق أرحب ودوائر أوسع شملت مختلف العلوم الإنسانية، كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثربولوجيا وفلسفة الجمال والنقد الأدبي، و«الأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها بشكل لافت على علاقة المفسر (أو الناقد في حالة النص الأدبي) بالنص»[1]؛ أي: إن الإشكال الذي تركز عليه الهرمينوطيقا في تحليلها هو العلاقة بين العناصر الثلاثة (المؤلف/ النص/ الناقد)، والتي تقابلها على التوالي (القصد/ النص/ التفسير).

أما محمد بازي فيرى أن التأويل هو «إعادة بناء المعنى النصي أو الخطابي وبيانه عند الفهم والتفهيم، سواء حصل ذلك عبر ظاهر العبارات والألفاظ، أو تم تجاوز المعنى الظاهر نحو البنيات العميقة للمعنى»[2]. فالتأويل إذن عنده هو نتاج القراءة التي تؤدي إلى الفهم والتفهيم، وهذا الفهم يتم عبر الوقوف عند ظواهر العبارات، ولا يكتفي بها، بل يغوص في ما وراء اللفظ؛ أي: في البنية العميقة للنص. وانطلاقا من تعريف ابن فارس الذي يرى أن «تأويل الكلام هو عاقبته وما يؤول إليه»، يرى الباحث أن التأويل قد يكون صحيحا، وقد يكون وهما. ومن هنا تبرز أهمية المؤول (القارئ) في هذه النظرية الذي يحظى بأدوار مهمة في العملية التأويلية؛ فدوره «يتمثل في الربط والتنسيق، وملء بياضات النص، وإشباع الدلالات، وفتح بوابات العبور، ومراقبة المعابر والطرق السيارة للمعاني الرابطة بين النص وموازياته ومراجعه»[3]. مما يعني أن الخطاب التأويلي حسب هذه الرؤية هو نتاج تفاعل فعلي بين المؤول وموضوعه، نصا كان أم ظاهرة من الظواهر.

ج. التأويل التقابلي

يعتبر مفهوم «التأويل التقابلي» من المفاهيم الأساس في نظرية التأويل التقابلي التي تقوم عليها أطروحة بازي، عندما يوصف التأويل بـ «التقابلي» فإنه يُقصد به نوع خاص من التأويل، وهو الذي يسعى بازي إلى إرساء دعائمه ضمن نظرية تأويلية عربية. فعندما يتحدث الباحث عن التقابل في علاقته بالنصوص والخطابات يربطه بدوره في تأويل هذه النصوص والخطابات والوصول إلى معانيها؛ إنه يجعل منه «استراتيجية قرائية لصناعة المعنى، يمكن الاشتغال بها لفهم النصوص والخطابات وتفهيمها»[4]. فالواضح أن الباحث يربط التأويل التقابلي بالتوصل إلى المعنى فيعتبره «أداة بيان المعنى وتفهيمه، عبر إحداث التقابل بين المعاني والعناصر بما يوضحها أكثر؛ لأن التقابل

1. نصر حامد أبوزيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص13.
2. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص403.
3. محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب، ص110.
4. نفسه، ص9.

حاصل في التفكير المنتج للغة، وفي انتظام الكلمات والمعاني، ويجليه التقابل بمستوياته الكثيرة، ومظاهره التي ينفسح لها ذكاء المتفهم واجتهاده»[1].

يوسع بازي من دائرة اشتغال التقابل فيتجاوز به ذلك المعنى الضيق الذي حصره فيه الدرس البلاغي القديم، ليدل على معاني التجاور والمحاذاة والتقريب بين العناصر والمستويات ذهنيا، بأي شكل من الأشكال، كما يشمل المواجهة بين وضعين أو موقفين، أو غير ذلك، وذلك للتمكن من فهم النص وإفهامه من خلال مبدأين[2]:

الأول: التساند بين الآليات التي تنبني عليها النصوص والخطابات.

الثاني: الجهد الذهني للمؤول المستقصي للمعاني والعلاقات الممكنة بين العناصر النصية والمستويات السياقية.

يتضح من خلال هذين المبدأين أن التأويل التقابلي يحاول أن يقف موقفا وسطا بين الاتجاهين الموضوعي والذاتي في التأويل، إنه يتبنى موقفا شبيها بموقف فولفكان إيزر أحد رواد نظرية التلقي، الذي يرى أن تحقق العمل الأدبي هو نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ؛ «فمن جهة يؤكد أن القارئ حر في مشاركته في النص، وذلك بملء الفراغات أو البياضات، ومن جهة أخرى، وفي آن واحد، فإن هذه الحرية تكون مقيدة بالنماذج الموجودة داخل النص»[3]. فالمعنى المتوصل إليه من خلال قراءة نص ما يكون خلاصة للتفاعل بين معطيات النص وسياقه والجهد الذهني المبذول من طرف المؤول في كشف المعنى واستقصائه، عبر ما راكمه من تجارب في التعامل مع النصوص.

2. 2. أنواع التقابل عند محمد بازي

يقترح بازي في كتابه التأويلية العربية صورا مختلفة للتقابل، يقسمها إلى قسمين كبيرين تندرج تحت كل قسم أصناف متعددة، وهذان القسمان هما:

- التقابلات الصغرى، ويدخل تحتها: التقابل النقيضي، والنظيري، والإثبات والنفي، والتشابه، والفاعل والمفعول، وتقابل حال الذوات، والتشارك اللفظي، والتصدير، و...

- التقابلات الكبرى الموسعة، ويدخل تحتها: تقابل النص وسياقه، وتقابل النظائر النصية، وتقابل النسق التواصلي، والتقابل النووي، والتقابلات الاستتباعية، وتقابل النص والعنوان، وتقابل المقاطع والفقرات.

1. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص81.
2. محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب، ص9.
3. محمد بازي، قضايا التأويل والتلقي، ص41.

3. مفهوم النص والخطاب في نظرية التأويل التقابلي

لا يمكن الحديث عن التأويل إلا من خلال وجود نص أو خطاب؛ لأن مدار التأويل على واحد منهما، ومعلوم أن لكل نظرية مفاهيمها ومصطلحاتها التي تميزها عن غيرها، فما مفهوم النص والخطاب في نظرية التأويل التقابلي؟

أ. مفهوم النص

يرى الباحث بازي أن تعريف النص محيّر وممانع، والدليل على ذلك هو أنه منذ ستينيات القرن العشرين وإلى حدود الآن لم يستقر الباحثون والدارسون في العلوم الإنسانية على فهم واحد لخصوصية النص ومميزاته، ويوافق محمد مفتاح عندما يرى أن من أسباب هذه الفوضى في تعريف النص عند العرب «غياب تصور نظري محدد المعالم، ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات، مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام، وإلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة»[1].

إن ما يُحقق لكلام معين صفة النصية عند بازي هو «مجموع المعايير والقواعد الموضوعية والفنية والأسلوبية والثقافية التي إذا حضرت في نص رفعته ونصّته إلى مقام النصوص المعترف لها بخاصية النصية، بغض النظر عن لغته»[2]، فليست اللغة، إذن، شرط في نصية الكلام، وكذلك الكتابة أو التدوين الذي اشترطه ريكور[3]؛ فالعديد من النصوص اعتُرِف بنصيتها قبل أن تُدون، فالذي يعطي النص صفة النصية هو «قيمتها الفنية والجمالية والموضوعية التي لا تتحقق إلا باتساقها وانتظامها»[4].

يقول بازي معرفا النص: «هو مجموع الوحدات المعنوية الحاضرة والممثلة لغويا عبر تقابل المكونات والعناصر بأي علاقة أو أي اعتبار»[5]. فالنصية حسب هذا المنظور ليست معطى جاهزا في النص، وإنما يُكملها المتلقي من خلال افتراضاته وتأويلاته البانية. إن النص ليس مجرد كلمات وجمل مترابطة، ولكن هو هذا المعطى مع مجموع المصاحبات السياقية والعناصر التأويلية المستحضرة والمؤولة تقابليا.

وينطلق بازي من مبدإ تأويلي يكاد يكون فلسفيا، مفاده أن النصوص فُهوم للكون البليغ عبر سلالم اللغة المتقابلة، وانطلاقا من هذه الرؤية فإن النص عنده يصبح عبارة عن «مجموع التقابلات

---

1. محمد مفتاح، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، ص15.
2. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص200.
3. بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص105.
4. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص202.
5. نفسه، ص206.

المعجمية والدلالية والسياقية المنتظمة في الخطاب الذي تحمله والمحيلة على الكون المتقابل والفسيح. والنص كون لغوي متقابل، ومنطلق رحلات دلالية وتأويلية عالمة وبليغة»[1]. فالتفكير بالتقابل -حسب بازي- أحد الأسس التي ينبني عليها تفكير الإنسان العربي القديم، وقد تجسد فيما خلفه هذا الإنسان من تراث فكري؛ لأن التقابل سنة كونية. وعليه، فإن النظرية تقيم تقابلا بين الكون المنظور والنص باعتباره كونا مكتوبا، فتقول: إن«النص كون لغوي متقابل ومتسق، ذو صناعة ونسج، ووراءه منتج له مقاصد معينة، وموجه إلى متلق، وهو قابل للفهم والتأويل بأشكال متشابهة أو متباينة، وفي مقتضيات أحوال مختلفة»[2].

بالوقوف على هذا التعريف، سنلاحظ أن الجديد فيه هو قضية نعت النص بالكون المتقابل، أما باقي عناصر التعريف فمستقاة من نظريات غربية حديثة، وهي بالترتيب: تحليل الخطاب، والتناص، والتداولية، والتلقي، والهيرمينوطيقا، والسياق. وعليه فالنص في النظرية هو ذلك المجموع من الوحدات التي أشارت إليها مختلف النظريات، ولكنها -في نظر بازي- ممثلة لغويا عبر تقابل المكونات والعناصر، وبالتالي فإن النص في حاجة إلى قوة لتجلية هذه المكونات المتقابلة فيه؛ أي إنه لا يكتمل إلا بحضور قوة تلق افتراضية وتأويلية هي التي تبني معناه.

ب. مفهوم الخطاب

من الإشكالات المحيطة بتعريف النص ذلك التداخل بين مفهومه ومفهوم الخطاب؛ فهما معا يتجاوزان معنى الجملة، ويعتمدان البنيات اللغوية والوظائف السياقية للتمكن من عمليتي الفهم والتأويل، ولكنهما يختلفان من حيث شروط الإنتاج، وجنس القول، والعناصر السياقية. وقد اتخذت الاتجاهات اللسانية بخصوص هذا الموضوع منحيين؛ منحى يميل إلى الوصل بين النص والخطاب، ومنحى يرى استقلال كل منهما عن الآخر. فما مفهوم الخطاب في نظرية التأويل التقابلي؟

ينطلق بازي -في تحليله لمفهوم الخطاب- من الدلالة اللغوية والتي تعني «الكلام بين اثنين ومراجعة الكلام»[3]. ثم يستعرض تعريفات لبعض البلاغيين مثل الزمخشري (ت538هـ)، والآمدي (ت370هـ)، ثم ينتقل إلى معناه عند الغربيين، فيستحضر تعريف بنفست الذي يعرف الخطاب «بأنه الملفوظ الموظف في التواصل»[4].

أما تعريفه الخاص للخطاب فإنه ينطلق من الربط بين النص والخطاب؛ إذ يعتبر هذا الأخير هو «النص المتداول في مقتضيات تخاطب معينة: زمان ومكان ومرسل ومرسل إليه، وكذا مجموع

1. نفسه، ص206.
2. نفسه، ص419.
3. ابن منظور، لسان العرب، مادة (خطب).
4. محمد بازي، ظرية التأويل التقابلي، ص301.

العلاقات الموجودة بين العناصر الخارج-لسانية؛ أي: النص داخل أحوال تخاطب معينة»[1]. يستشف من هذا التعريف أن نظرية التأويل التقابلي تمارس على الألوان الخطابية الإمكانيات التحليلية نفسها التي تمارسها على النصوص، مع مراعاة اعتبار الخطاب نصا أُدرج في مقامات تخاطبية أو تواصلية؛ أي: إنه يعني كل نمط لغوي قاصد إلى التخاطب وإبلاغ المقاصد، والتأثير في الآخرين.

4. حدود التأويل في نظرية التأويل التقابلي

أ. الفروض الكبرى للنظرية

يبدو أن نظرية التأويل التقابلي بناها صاحبها انطلاقا من افتراض له علاقة بفلسفة الكون، وهو افتراض يشكل، إلى جانب افتراضات أخرى، الفرضيات الكبرى[2] التي تسند النظرية، وهذا الافتراض مبني على النظر إلى الكون بشكل شمولي وفق أساس تقابلي، يتقابل فيه كل شيء: البنيات والأشياء، والألوان والكلمات، والحالات، والوضعيات، والعلاقات، في أقصى ما يحمله ويحتمله التقابل من إمكانات. وهذه الرؤية تنبني على مبدإ عقدي عند كل مسلم موحد، ويدل على أن الله خلق المخلوقات أزواجا، وأما هو سبحانه ففرد «مطلق منزه عن الضد والند والمقابل والمعاضد والمعارض، هو الفرد الذي يقدر على خلق الشيء وخلافه، وابتداع زوجين من كل شيء»[3].

وبالتالي يصبح كل حديث عن التقابل يستدعي افتراض حضور أحد العناصر مقابل عنصر آخر، وقد يدل أحدهما على الآخر بحضوره وإن كان غائبا، «فملاحظة الظواهر من حولنا عبر التمعن فيها وإدراكها، يقتضي حضور زوجها إما حضورا ماديا أو معنويا»[4].

وما يقوم به منتج النص هو أنه يحول الكون المتقابل وفق تفاعل الذات معه، إلى بنية من المعاني المتقابلة عبر استراتيجية تعبيرية مختلفة، تخضع لمقاصد التأليف، وضوابط الصيغ الجمالية، وعليه فإن النص يكون بنية من التقابلات الظاهرة والخفية، النصية والمبنية عبر أفعال التأويل.

التقابلات المؤسسة للمعنى هي الجوهر الأصل، وتحمل إلى القارئ عبر الكلمة المفردة، والجملة، والنص، والخطاب، ومستلزمات السياق الخارجي، والثقافة والموسوعة، والمعارف الخلفية المشتركة. وبناء على ذلك يصبح التأويل التقابلي آلية للفهم والتواصل، فبواسطته «نستطيع

1. نفسه، ص415.
2. نفسه، ص37-38.
3. نفسه، ص66.
4. نفسه، ص64.

أن نتفاهم فيما بيننا أحسن تفاهم. وهذا مطلب إنساني وكوني يحقق به الإنسان درجات رقيه المعرفي والتواصلي»[1].

هذا النموذج التأويلي لا يزعم لنفسه الاكتفاء بذاته، والانطلاق من خارج ما راكمته المناهج والنظريات الحديثة، ولكنه يتزود منها حسب الحاجة، ويأخذ منها ما ينفع في تحقيق الإشباع الدلالي، وانسجام التأويل.

ب. العدة المعرفية للمؤول بالتقابل عند بازي

لقد أدرك بازي الإشكالات المتعلقة بالتأويل، وما قد ينتج عن هذه العملية من زيغ لا ينتج إلا الأهواء، فلم يترك الباب مفتوحا على مصراعيه للمؤول بالتقابل، ليؤول وفق هواه، لا يوجهه موجه، ولا يرده راد؛ لذلك سعى إلى تقديم مجموعة من الموجهات على شكل أسناد تهدف إلى دعم الاشتغال على النصوص، وتقيد الطاقة التأويلية، وتقنن تفاعل المنظور التقابلي مع العلوم التي يمتح منها، وهذه الأسناد نختصرها فيما يأتي[2]:

- سعة الاطلاع على علوم اللغة العربية، وخصوصا علوم الآلة.
- المعرفة الواسعة بالحقيقة والمجاز نظريا، ثم القدرة على تبينها في النصوص.
- العلم بجهات المجاز كما عرفها القدامى، من تشبيه، وتجوز، ومضادة...
- التقابل بين السمات الدلالية مسار مفيد في بناء الدلالة.
- المعرفة بالسنن القولية التي يجري وفقها كلام العرب، وكتب التفسير وعلوم القرآن.
- التوسيع من مفهوم التقابل ليشمل عناصر الاتساق.

يتضح من خلال هذه الأسناد أن نظرية التأويل التقابلي تنفتح بشكل أو بآخر على مجموعة من الحقول المعرفية المجاورة مثل اللسانيات، والتداوليات، والسيميائيات، ونظريات النص، وتحليل الخطاب، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ... وهي بذلك تفتح آفاق أرحب وأوسع أمام الدرس التأويلي.

ج. متى يكون التأويل مشروعا ومنسجما؟

يطرح الكاتب هذا الإشكال من خلال السؤال الآتي: ألا توجد قواعد للصحة تميز القراءات المشروعة من الخاطئة؟[3].

---

1. نفسه، ص73.
2. أنظر تفصيل ذلك في المسلك الرابع من كتاب: نظرية التأويل التقابلي.
3. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص56.

للإجابة عن هذا السؤال يستعرض الباحث الاختبارات التي اقترحها أمسترونغ، وهي ثلاثة: الشمولية، وتشارك الذوات، والفعالية. إلا أنه يصف هذا التصور بالنمطي الذي يؤدي إلى تنميط النصوص واعتبارها نوعا واحدا، واعتبار القراء درجة واحدة، ويرى بأن تغييب هذه المحددات في عملية التأويل قد ينسف المشروع التأويلي ككل، ومن هنا يرى بضرورة «الاحتكام إلى الدلائل اللغوية وعرضها على المعاجم والاستعمالات العرفية للكلمة، ثم السياق الذي استعملت فيه الكلمة»[1]. ويعتبر أن هذا الإجراء أقوى في الاعتبارات العلمية من اختبار تشارك الذوات الذي أشار إليه أمسترونغ. فاتفاق مجموعة ما على فرضية تأويلية أو معنى ما، لا يعني في رأيه، أن ذلك معيار لصلاحية التأويل؛ لأنه تأويل محكوم بنسق خاص في الفهم، ويستدل على ذلك بانزلاقات الشيعة في تأويل بعض الآيات القرآنية.

ويرى الباحث أنه لكي يبلغ التأويل درجة من الصحة والصلاحية، فلا بد من مراعاة اعتبارات من داخل النص، والعلم بالنص، وبالعلوم التي تأسست من خلال الاشتغال على النصوص اللغوية، مثل علم اللغة، وعلم النحو، وعلم الصرف، وعلم البلاغة، وعلوم السياق، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الأنساق الثقافية، ويرى بأن هذه الاعتبارات هي التي من شأنها أن تفضي إلى ما يسميه التأويلية النصية العالمة[2]، ولا يتأتى ذلك إلا بالمراس الناتج عن الاشتغال على النصوص عبر فترات طويلة، وتكون النتيجة حينها إما تأويلا صحيحا أو شاملا، فإن لم يكن كذلك فعلى الأقل يكون تأويلا مقبولا.

ويميز الباحث بين العلم بكيفيات التأويل وامتلاك كفايات التأويل، فملكات التأويل، بالنسبة إليه، «هي غير العلم بكيفيات التأويل؛ أي: بنظرياته وفلسفته، وإنما الممارسة العملية المباشرة والمستمرة للأدوات والخبرات في التعامل مع النصوص والخطابات»[3]، وهي ملكات لا تحصل إلا بالتجريب والمعاودة، ومعاندة النصوص والإحساس بالإخفاقات التأويلية التي تتناوب الفهم، والدخول في مآزقه وصعوباته، وكأن العملية شبيهة بتعلم صنعة أو حرفة؛ إذ لابد لصاحبها من تدريب ومعاناة ومكابدة وتجاوز الإخفاقات التي تواجهه حتى يبلغ درجة الصانع المحترف والماهر.

ح. المعنى في نظرية التأويل التقابلي

إذا كان التأويل عند ريكور يسبق التلفظ، فإن بازي يرى بأن المعنى يوجد قبل التأويل، خلافا للمدرسة السيميائية التي ترى أن التلفظ يسبق المعنى. فالعالم المتقابل والمعاني المتقابلة الدالة على الكون البليغ، حاصلة بالفعل قبل تعبير المعبرين.

---

1. نفسه، ص57.
2. نفسه، ص58.
3. نفسه، ص61.

ويتعلق المعنى بما حصل في ذهن المتكلم أو منتج النص؛ أي: الصورة الذهنية قبل التعبير عنها باللفظ، وقد يوفق المتكلم في التعبير عن ذلك كما يقصد، وقد لا يوفق، وبالمقابل فإن المعنى عند من يتلقاه قد يطابق المعنى المقصود عند منتجه، وقد ينحرف عنه بسب من الأسباب[1]، وهي أسباب ناتجة عن أحوال مختلفة، مما يساهم في وجود نوعين من التأويل[2]: التأويلات العادية، وهي تأويلات العامة من غير أهل الاختصاص، وهذه لا يعول عليها في شيء، بل قد تكون السبب في الجدال والاختلاف، والتأويلات العالمة وهي التي تستند إلى أدوات ومعايير التأويل، وتكون مرفقة بالدليل والتحليل والتعليل. وهي التي تنعت بالتأويل البليغ الذي يحظى بالقبول التام عند المؤولين البلغاء.

ولا بد للمعنى من قرائن تسنده وتدعمه، وهي قرائن إما عقلية – ذهنية ومنطقية، أو مقالية من النص نفسه أو من غيره، أو حالية من السياق وملابساته. وهذه العناصر في نظر بازي تحضر بشكل موزع حسب اتجاهات ومناهج النقد الأدبي الحديث.

والمعنى عند بازي هو ما عناه العاني وأراده، مرتبط بمقصد المتكلم أو الكاتب، إنه الصورة الذهنية من حيث تقصد الألفاظ. ويميز بازي بين نوعين من المعاني[3]:

الأول يسميه بالمعاني الحلي: وهي المعاني الوسيطة التي يتم من خلالها نقل معنى المعنى؛ إنها المعاني الوسائط التي يتم التعبير بها عن معان أخر.

والثاني يسميه بالمعاني السلطانية: وهي صنف من المعاني غير متداول لا يصل إليه إلا خاصة الخاصة، فهو محتجب لا يريك وجهه حتى تكون أهلا لذلك، أي مالكا لبلاغة تأويلية على درجة عالية.

أما معنى النص فإنه مركب من جميع مكوناته النصية، معجميا، وصرفيا، وتركيبيا، إلى جانب متعلقاته السياقية، وكل المواد التي تساهم في الفهم من قرائن ونصوص وعمليات ذهنية تمثيلية وتأويلية.

فمنتج النص يحمل كلامه أكبر قدر من المعاني، ولكن بشكل مكثف يقتضي الاقتصاد والطي والاختزال[4]، باعتماد الاستعارات والكنايات والمجازات والتشبيهات، وسائر مختلف أنواع البيان

---

1. هذه الأسباب يحددها بازي في: عدم التريث – عدم المعرفة بمعاني الكلمات عامة أو عند جماعة متكلمة – وجود مقاصد مبنية سلفا أو حالة نفسية أو ثقافية – عدم امتلاك أدوات الفهم اللازمة. ويمكن تسمية هذه الأسباب بالأسباب المانعة من الفهم التي يضيف إليها بازي في موضع آخر: قلة التفطن، ووجود شبهة تحول دون تصور الفهم، والخواطر والأفكار، والجهل بالعلوم الضرورية من لغة ونحو وصرف وبلاغة، وسوء المعرفة بسياق النص.
2. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص82.
3. نفسه، ص418.
4. نفسه، ص79.

والتبيين، وهكذا، فإن إنتاج النص يعمل على «تصغير فضاء الدلالة لإتاحة الفرصة للأفعال التأويلية التي تحقق لذة الاكتشاف المعنوي عبر النشر وتكبير المعاني المصغرة»[1].

ويتم هذا التأويل عبر توسيع الدوائر الدلالية الصغرى المبنية بعناية فائقة، مستعينة بآليات فاحصة ومتفحصة وهي: الافتراضات والتساؤلات، والشواهد، والمدونات الخبرية، والمعلومات السياقية، وكل العلوم المساعدة في التحليل: اللغة والصرف والنحو والبلاغة، إلى جانب التحكم في مهارة الخطاب الواصف، والقدرة على ملاءمة المعنى عبر عرضه على النص ومساقاته أو الثقافة التي يرتبط بها، أو المقام التواصلي.

خ. دور السياق في التأويل التقابلي

يعتبر بازي الجهل بسياق النص؛ أي بمجمل الظروف الخارجية التي تعلق بها إنتاجه وتكونه من الأسباب المانعة للفهم. لذلك فإنه يولي أهمية خاصة للسياق ودوره في نظريته[2]، فيرى بأن لكل نص سياق يرتبط به، أنتج فيه وعلى ضوئه يفهم ويؤول بأحسن وجه، يقدم بخصوص السياق مفهومين هما السياق الأصغر، والسياق الأكبر:

يقصد بالسياق الأصغر الواقعة المباشرة التي ارتبطت بقول كلمة، أو جملة، أو حكمة، أو مثل، أو بيتين شعريين، أو قصيدة معينة أو خطاب كامل.

ويقصد بالسياق الأكبر التجربة الحياتية والأدبية الخاصة بالمنتج-حيث تظل خطوطها العريضة واضحة الأثر في التجربة القولية الجزئية- أو بحياة الناس العامة التي تشترك مع الواقعة القولية الخاصة في عناصر محددة تجعل منها معطى تداوليا مشتركا.

والفهم يكون حصيلة إدماج السياق الأصغر في السياق الأكبر؛ لأن السياق الأصغر لا يفهم غالبا إلا باستحضار السياق الأكبر عبر المقابلة بينهما. وبفعل هذا التقابل تنفتح أمام المؤول بوابات واسعة لدخول عالم المعنى من خلال إقامة هذه الترابطات والتقابلات. ويؤكد بازي على أن مبدأ المقابلة بين النص والسياق وبين السياق الأصغر والأكبر ظل مكونا حاضرا في مقاربة النصوص وتأويلها في الثقافة العربية القديمة. وهذه حال الكثير من المناهج الغربية الحديثة باستثناء تلك التي تعتبر النص بنية مغلقة مثل البنيوية واللسانية والتفكيكية والسيميائية.

إن السياق في نظرية التأويل التقابلي يعتبر قرينة تأويلية، ومرجحا لمعنى من المعاني، خاصة إذا علمت للسياق المؤطر مقاصد وغايات. وهو يلعب دورا هاما في تحديد ما يقال، وما يقال له دور في تحديد السياق، وهذا ما يسميه بازي التساند.

1. نفسه، ص80.

2. نفسه، من ص99 إلى ص104.

د. انسجام التأويل

يلمح بازي إلى أن أحد أبرز مرامي التأويل التقابلي هو تمييز التأويلات المنسجمة من غير المنسجمة، ويشير إلى أن تصوره في هذه النقطة ينسجم كثيرا مع تصورات براون ويول في تحليل الخطاب لاسيما أنهما لا يعتبران الانسجام أمرا معطى في النص، وإنما يبنى بمشاركة المتلقي، ويؤول بازي ذلك بأن اهتمامهما انصب على انسجام التأويل أكثر من انسجام الخطاب؛ فالخطاب لا يملك مقومات انسجامه في ذاته، وإنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات.

ويرى بازي أن كل نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم والعكس صحيح. ويمكن لنتاج قراءات متباينة أن تخلق حالة من الانسجام، عندما يكمل بعضها بعضا، ويسد نقص المعنى. ويفترض أن إمكانية حدوث هذا الانسجام في التأويل بمعاودة المؤول قراءة نص واحد من منظور مغاير أو زاوية أخرى، ثم عبر التصحيح وتعديل مسارات القراءة، وملاحقة الفرضيات الأولى بالمراجعة والتقويم.

أما التأويلية التقابلية فتروم الوصول إلى انسجام التأويل بتجنب بتر البنية النصية المؤولة عن مساقها، وتجنب المغالاة والإفراط في تسخير النص لصالح المقاصد الذاتية، عبر استحضار أوجه الأسلوب العربي، ورصد التقابلات ودلالتها على المعاني، ثم اعتماد الدليل المناسب باعتباره مقابلا للنص وشاهدا على المعنى.

بعد هذه التوضيحات يخلص الباحث إلى تحديد معنى التأويل المنسجم، فيرى أنه «هو الذي يبلغ المراد بالكلام، أو القصدية الصحيحة والمقبولة؛ أي: الحقائق الثابتة خارج الكلام، بما هي عليه من صفات أو أحوال ثم يبلغها مع مراعاة أحوال التبليغ والسياقات المناسبة»[1].

خاتمة

لا بد من النقص في كل شيء عند تمامه، ولا بد لكل فرس من كبوة أو تعثر في لجامه، والكمال صفة نادرة في الأعمال البشرية، والمشروع التأويلي البازي – باعتباره حديث النشأة– ليس يخرج عن هذه السنن الكونية، فهو تعتريه بعض الإشكالات سواء على مستوى المفاهيم أم الإجراءات، والرجل نفسه يقر بذلك، فيقول: «فليغفر سهونا بالحلم، وزللنا بالعلم، لاعترافنا قبل اقترافنا، وإقرارنا بالنقص الذي ركب في جبلة أمثالنا، ومن أراد عيبا وجده، ومن فحص عن عثرة لم يعدمها»[2]. ولذلك نسجل بعض الملاحظات حول النظرية نجملها فيما يأتي:

– أولى الباحث في نظريته اهتماما أكبر للجوانب الدلالية، وأغفل الجوانب الجمالية في النصوص.

1. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص52.
2. محمد بازي، التأويلية العربية، ص20.

- فتح المجال لفوضى التقسيم والتشقيق، وهذا مما يجني على الدراسة في أي مجال، فالناظر في كتب بازي سيجد عددا كبيرا من أقسام التقابل.

- تظل بعض المفاهيم غامضة بعض الشيء وتحتاج لمزيد توضيح، وربما كان إعداد معجم للتأويل التقابلي لضبط مصطلحاته أجدى في هذا الجانب، على غرار العلوم الغربية.

- الاقتصار على نماذج تمثيلية أغلبها تجزيئية، وبالتالي غاب في المشروع اختبار النظرية على نصوص طويلة، والكشف عن مدى فاعلية التقابل في تحقيق انسجام هذه النصوص وتماسكها.

- يفتقر التأويل البليغ الذي يقترحه الباحث إلى مزيد من التحديدات والضوابط حتى لا يزيغ المؤول بهذه العدة، ويستطيع تقديم تأويل منسجم كما يسميه الباحث.

هذه الملاحظات لا تنقص من جهد الرجل شيئا، فقد اجتهد اجتهادا كبيرا يشكر عليه، وحسبه أنه نفض الغبار عن التراث العربي، وأنه كان أكثر طموحا عندما حاول التأسيس لتأويلية عربية محضة تتخذ من التقابل أرضية خصبة لها، وتفتح أمام هذه الآلية آفاق أرحب تخرجها من الضيق الذي ظلت محصورة فيه لقرون خلت. ولكن للأسف الشديد لم تلق هذه المقترحات حظا كافيا من الدراسة والنقد حتى يتم تثمين الجانب الإيجابي فيها ورصد النواقص وتقديم اقتراحات لتجاوزها وتعديلها، اللهم بعض الدراسات القليلة التي ظلت محصورة في الجانب التقريضي. ويظل السبب غير معروف، فهل يتعلق الأمر بنظرة دونية لكل ما ينتجه الباحث العربي أمام الانبهار بما يأتي من الحضارة الغربية؟ أم أن الأمر يتعلق بتهميش مقصود تكمن خلفه دوافع غير علمية؟ أم يتعلق الأمر بتقصير من صاحب العمل نفسه في الترويج لمشروعه؟

المصادر والمراجع

- أحمد (ابن فارس)، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، (د. ت).

- بدر الدين (الزركشي)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: وائل أحمد عبد الرحمن، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، (د. ت).

الفيروزي (آبادي)، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط3، 1400هـ.

- بول (ريكور)، من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001م.

- جمال الدين (ابن منظور)، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف.

- حازم (القرطاجني)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1981م.

- الخليل بن أحمد (الفراهيدي)، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.

- شمس الدين محمد (ابن القيم الجوزية):

• الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، تحقيق: محمد بدر الدين النعماني، مطبعة السعادة، ط1، 1427هـ.

• مختصر الصواعق المرسلة، تح: الحسن بن عبد الرحمن العلوي، مكتبة أضواء السلف، ط1، 1425هـ/ 2004م.

- عبد الله (ابن المعتز)، كتاب البديع، تحقيق: كراتشقوفسكي، دار المسيرة، ط3، 1982م.

- محمد (بازي):

• تقابلات النص وبلاغة الخطاب، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م.

• التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م.

• نظرية التأويل التقابلي، منشورات ضفاف، 2013م.

- محمد (مفتاح)، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م.

- نصر حامد (أبوزيد)، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط9، 2012م.

ملف العدد:

الصورة والاستعارة



سؤال البلاغة
في المشروع العلمي لمحمد العمري
نحو بلاغة عامة
تاليف
ادريس جبري
تقديم وتاطير
محمد العمري
منشورات مجلة البلاغة وتحليل الخطاب
سؤال البلاغة في المشروع العلمي لمحمد العمري، نحو بلاغة عامة
ادريس جبري

الاستعارة والحجاج في الخطاب البصري
«الصورة الإشهارية نموذجا»

آسية أغوتان[*]

مقدمة

منح البحث البلاغي للاستعارة أهمية كبيرة، لما تنطوي عليه من وظائف تكسب المعنى قيمة جمالية إلى جانب قيمتها التعبيرية، وتتمثل أهمية دراسة موضوع الاستعارة في محاولة إدراك المدى الذي وصلت إليه البلاغة الجديدة في فهم الاستعارة وآلية اشتغالها، وربطها بالمجال السيميائي، وذلك لأن اللغة في الاستعارة مجازية؛ إذ لا تكتفي بدراسة المعنى، بل تتعداه إلى معنى المعنى؛ أي: البعد الإيحائي.

1. الاستعارة

شكلت الاستعارة محور تفكير البلاغيين والفلاسفة باعتبارها آلية للتواصل؛ فمنهم من اعتبرها متضمنةً الحقيقةَ، ومنهم من رأى أنها تنحدر من التشبيه، ومنهم من عزلها عن اللفظ وأدخلها ضمن التمثل والتصور وغير ذلك.

وإذا كانت الاستعارة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالفنون البلاغية كالكناية والتشبيه وغير ذلك، فإن الدراسات الحديثة أدخلتها في مختلف المجالات الإنسانية، ولم تعد مقتصرة على اللغة فحسب، بل على الحركة والرمز والإيحاء والتخييل والصور البصرية وغير ذلك. وقد أشار بول ريكور Paul Ricoeur في هذا الصدد إلى أن الاستعارة «لا ترتبط بالزخرف اللفظي فقط، بل تتجاوزه لتتحرك في فضاءات العلامة اللغوية وغير اللغوية، ويعتبرها أرسطو من أعظم الأساليب تعبيرا عن التجربة الإنسانية، وآية للموهبة العبقرية، باعتبارها جوهر اللغة البشرية؛ بحيث يتم توظيفها في مجالات عديدة من الحياة، كأحاديث النساء مثلا وسخريات السكارى وصيحات الباعة في الأسواق وغير ذلك، مما يظهر أن الاستعارة لا تدل على العبقرية، ولا هي صفة من صفات الأسلوب السامي، ولكن تدل على أن الانسان «حيوان» استعاري؛ لأنه يحيى بالاستعارة»[1].

---

*. باحثة، كلية الآداب، فاس – سايس.

1. عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، ص113.

هذا، وقد كشف جورج لايكوف George Laycov ومارك جونسون Mark Jonsone عن عدة مجالات معرفية لها علاقة بالاستعارة، يقولان في هذا الصدد: «انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. فهي ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها. إنَّ النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس... وإذا كان نسقنا التصوري -في جزء كبير منه- ذا طبيعة استعارية، فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا في كل يوم ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة»[1]، وتعمل على نقل الواقع وتصويره بطريقة تخييلية. والواقع أن هذا التصور له ما يبرره عقليا ووجدانيا، فالتفكير في الوجود الحقيقي للأشياء يقتضي التعبير عنه بسلوك معين يؤثر على التجربة الشعورية لدى الإنسان.

إن الاستعمال الأنسب للاستعارة في حياة الإنسان يُسْهِمُ بشكل كبير في تحديد الأشياء بشكل معقول، والعفوية والاعتباطية مطلوبتان لأجل أن تكونَ الاستعارة حية، ثم إن العلاقات التي تتم بين الذوات المتخاطبة هي علاقات فكرية قبل أن تكون علاقات لغوية، وبالتالي فالاستعارة «لن تكون مظهرا لغويا صرفا، بل تكون مظهرا ثقافيا عاما تتأثر به اللغة كما تتأثر به سائر المظاهر الأخرى، مثل السلوكيات والأنشطة التي نباشرها»[2].

ويقترب تصور الجرجاني للاستعارة من منظور الباحثين المعاصرين جورج لايكوف ومارك جونسون؛ فقد شبه الاستعارة بالمعنى، الذي يتعلق عنده بالفكر. وفي نظرهما فالاستعارة «تتيح فهم شيء ما انطلاقا من شيء آخر، (فهي) عملية ذهنية ترتبط بجوهر عمل الفكر، كما ترتبط بأنشطتنا وأعمالنا وتفكيرنا باعتبارها تتعدى مجال اللغة إلى مجال الفكر»[3].

يوضح عبد القاهر الجرجاني مستويين من المعنى: المعنى الأول؛ هو المعنى المباشر، والمعنى الثاني؛ هو معنى المعنى. يقول: «فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود»[4]. معرفا المعنى ومعنى المعنى بقوله: «فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى. تعني بالمعنى، المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر، كالذي فسرت لك»[5].

يعتبر جابر عصفور أن الاستعارة تتضمن معنيين: المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. يقول في هذا الصدد: «المعنى الأصلي هو الذي يصل إلى المتلقي عن طريق نوع من القياس أو الاستدلال

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص21.
2. عبد المجيد جحفة، مدخل إلى علم الدلالة الحديثة، ص53.
3. جورج لايكوف ومارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها، ص22.
4. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص66.
5. نفسه، ص263.

الذي يقيس شيئا آخر، أو يتوصل إلى شيء عن طريق آخر، وإذا كان الأمر كذلك فإنه ينبغي- لكي نعقل المعنى الأصلي للاستعارة ونستدل عليه- أن تكون ثمة علاقة عقلية واضحة تربط بين المعنيين، وتكون بمثابة دليل ييسر الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها»[1]. وقد أشار -جابر عصفور- إلى أن المعنى الذي نستخلصه من الاستعارة «ليس هو المعنى الأصلي المزعوم، وإنما هو معنى جديد، نبع من تفاعل كلا الطرفين اللذين يكونان الاستعارة»[2].

أما الاستعارة في نظر أمبرتو إيكو Emberto Eco آلية سيميائية تتمثل في جميع أنظمة العلامات، ولكن على نحو يحيل التفسير اللغوي إلى آليات سيميائية؛ فهو يضع الاستعارة على رأس الصور البيانية؛ إذ لا يمكن الحديث عن الاستعارة دون الحديث عن التشبيه والمجاز المرسل والكناية، كما أن الحديث عنها يعني الحديث عن الرمز، «وفكرة الرمز والأنموذج الأصلي والحلم والرغبة والهذيان والطقس والأسطورة والسحر والإبداع والمثال والأيقونة والتمثيل واللغة والعلامة والمدلول والمعنى»[3].

أما آيفور أرمسترونج ريتشاردز Ivor Armstrong Richards فقد ميز بين الاستعارة اللغوية والاستعارة العقلية، واعتبر الاستعارة ليست مجرد انحراف لكلمات معينة، إنما هي تفاعل بين السياقات المختلفة. وليست عملية نقل للمعنى من مجال إلى آخر، فهو يركز على مفهوم التفاعل، ويعتبرها عملية تفاعل بين نوعين من التفكير، ينصهران في عبارة واحدة. يقول: «من المؤكد أننا في كل استعارة أصيلة، لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه»[4]. ويضيف في هذا الصدد: «إننا عندما نستعمل استعارة ستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معا، وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة يكون معناهما حاصل هاتين الفكرتين»[5]، فهما تختلفان وتتفاعلان وتتحدان في آن واحد، ثم تنقلان بواسطة عبارة، ويكون المعنى نتاج تفاعلهما.

2. حجاجية الاستعارة

في نظر شاييم بيرلمان Chaim Perelmen لا يمكن الخوض في العديد من المجالات دون اللجوء إلى الاستعارة؛ فهي مقوم حجاجي وبرهاني، سواء في العلوم الإنسانية أو العلوم التجريبية كالرياضيات التي تعتمد على الفرضيات». إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا إلا أننا نعتقد أن دور الاستعارة يتضح أكثر (...) إننا لا نستطيع

1. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص201-202.
2. نفسه، ص226.
3. أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص235 بتصرف.
4. علاء نورالدين، عبد القاهر الجرجاني في قراءات البلاغيين المحدثين، ص323-324.
5. آيفور أرمسترونج آ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص24.

في هذه اللحظة وصف الاستعارة إلا باعتبارها تناسبا مكثفا ناتجا عن ذوبان عنصر المستعار منه في المستعار له»[1].

تتجاوز الاستعارة وقعها البلاغي باعتبارها زخرفة لغوية إلى بناء الخطاب ومقاصده الحجاجية؛ فهي تسهم «في بناء القول الحجاجي من مختلف النواحي الحجاجية: الاستدلال والتأثير والإقناع»[2]، باعتبارها تؤدي إلى إنتاج المعرفة وإدراك الحقيقة. إن علاقة الاستعارة بالحجاج تتأصل في السياق اللغوي والتداولي للخطاب باعتبارها «وسيلة تأثير في الجمهور باستعمال وسائل خطابية عبر البرهان، وسائل تصبو إلى جعل المحتمل أكثر جاذبية، والاستعارة إحدى هذه الصور البلاغية»[3].

لقد أسند أرسطو Aristote وظيفة الحجاج للاستعارة بهدف التحقيق والتغيير في المواقف والأفكار عند المتلقي؛ فهي في نظره آلية إقناعية تؤدي المقاصد الحجاجية بما تقتضيه من عمليات عقلية، كالاستدلال والاستنتاج والاستقراء والاحتمال. واعتبرها أسلوبا فنيا متميزا من بين مجموعة من الأشكال البلاغية، مميزا فيها بين ثلاثة أنواع: «الاستعارة الجمهورية والاستعارة الشعرية والاستعارة الحجاجية، فإذا كان الخطاب يهدف إلى الإقناع يكون حجاجيا. وإذا كان يهدف إلى المتعة يكون شعريا، أما إذا كان يهدف إلى الإبلاغ فيكون عاديا، وعليه فالاستعارة الجمهورية تهدف إلى الإبلاغ، والاستعارة الحجاجية تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف العاطفي، أو الفكري للمتلقي، في حين أن الاستعارة الشعرية لا تحيل إلا لذاتها»[4]. فالاستعارة الحجاجية تستهدف إثارة عاطفة المتلقي؛ وهي «من الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية»[5]. وتعتمد على الدليل والحجة، التي هي بدورها «برهان، كما أن البرهان الخطابي شكل من القياس الإضماري Syllogisme وهي محصلة للدليل القوي الذي ينتمي أصلا إلى الجدل»[6].

كما أن طه عبد الرحمان خصص فصلا كاملا من كتابه «اللسان والميزان» ليبين فيه تأرجح الاستعارة بين منطق الحساب والحجاج، ويتحدث عن أحكام نقدية تجعل الخطاب الاستعاري يندمج في الاستدلال الحجاجي، ويقبل مكوناته البرهانية في حدود القياس؛ فهو يحلله تحليلا منطقيا، «إذا اتضح لك أن القياس تمثيلي هو الأصل في تعلق الخطاب الطبيعي بعضه ببعض، وتولد

1. محمد الوالي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وبيرلمان، على الرابط التالي: 2011 www.Alexandria.almontada.com
2. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، ص112.
3. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص87.
4. عمر أوكان، شعرية البلاغة أرسطو والاستعارة، ص114.
5. أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص105.
6. Aristote ,rhétorique, introduction de MichelMiyer, p.79.

بعضه من بعض، فاعرف أنه على قدر ما تكن التوليدية والتوالدية للخطاب الطبيعي ... فالأسلوب الاستعاري أقدر الأساليب التعبيرية على إمداد الخطاب بقوة التفرغ والتكاثر»[1].

بناء على ذلك، فالخاصية الأساسية للخطاب الاستعاري تتأسس على توليد المعنى الذي يحدث على مستوى الأنساق اللغوية التي منها نستنبط الأحكام القياسية. وقد اعتمد العرب على الأشكال المجازية كالتشبيه والاستعارة واعتبروا الاستدلال مرادفا للقياس، هذا الأخير بالنسبة إليهم «ليس عملية عقلية استنباطية، بل هو عملية خطابية تم بموجبها اتخاذ علامة مادية أو معنوية شاهدا ومثالا على شيء أو صفة من صفاته»[2].

من هذا المنطلق قد يصبح القياس قرينَ الاستعارة، «يتركب من أصل وفرع وعلة وحكم. فكذلك الاستعارة لها مشبه ومشبه به ووجه شبه وقرينة»[3]. فالقول الاستعاري إذن، يتسم بطابع حجاجي؛ لذلك يقتضي وجود ذوات خطابية تشترك في بناء الكلام. غير أن طه عبد الرحمان يثير تساؤلا، هو «كيف تتجلى الذوات المشتركة في إنشاء القول الاستعاري، إذا كان قائله لا محاور له، وفي هذه الحال يفترض أن يكون الجواب من مستوى المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للقول، والمقام هو المحدد الرئيسي لهما، فهناك معنى حقيقي ظاهر غير مراد، وهناك معنى مجازي مضمر مراد، وعليهما تتحدد الذوات الخطابية، فتظهر الذات المظهر والذات المؤولة والذات المبلغة والذات المضمرة، وعليها ينشئ المتكلم قوله الاستعاري»[4]. هذه الذوات تتباين في أدوارها التبليغية والتواصلية حسب درجة القوة والضعف، فتختلف الغايات تبعا للمرجعيات الثقافية والسياسية التي تنتمي إليها الذوات.

يمكن القول: إن طه عبد الرحمان سار على نهج نظرية الحجاج التي تبناها بيرلمان عندما ربط القياس بمتعلقاته، خاصة إذا كان المقيس عليه ليس من العالم الحسي، ويصعب تحديد الذوات بشكل عقلاني، وهنا يتدخل عنصر التخييل الذي منه تنشأ العوالم الممكنة. وتعد الاستعارة آلية له بوصفها أنموذجا بلاغيا حجاجيا يستخدم لعرض الواقع على الممكن.

ولعل هذا التحليل للمقومات الحجاجية يمهد الطريق لمعالجة الاستعارة ضمن مستويات عميقة في مختلف الخطابات، وذلك في حال تعالقها مع الرمز والأيقونة والأسطورة، ويتسم تحليل الاستعارة في مظهرها الحجاجي -عدا اقترانها بالصورة البصرية- بالتركيز على البحوث التي نشرتها جماعة «مو Mu» في مطلع القرن العشرين.

1. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص225.
2. حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي عناصر استقصاء نظري، ص124.
3. محمد مفتاح، مجهول البيان، ص42.
4. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص310.

3. الاستعارة البصرية

للاستعارة البصرية قدرة كبيرة على تأويل المعاني داخل الصورة البصرية؛ فهي تستمد وجودها وقوتها مما هو ظاهر في الصورة، باعتبارها تتضمن معنيين؛ المعنى الأول: المباشر والظاهر، والمعنى الثاني: الخفي وغير المباشر. والاستعارة في هذا الإطار تسهم بشكل مباشر في إنتاج الدلالة الإيحائية للصورة، التي تعتبر آلية استراتيجية في صياغة العالم، ينتقل فيها الفنان من المعنى إلى معنى المعنى ليخرق بذلك توقعات القارئ، وبذلك «تفرض الصورة على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة، وذلك لأنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها»[1]. وهكذا ينتقل المعنى من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي للكناية إلى معناها الأصلي المجرد. ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي، «ويشعر إزاءه بنوع من الفضول، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة والتناسب التي تقوم عليها الصورة حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية، وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذله من جهد، تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي وتتحدد قيمة الصورة»[2].

إن من خاصية الاستعارة أنها لا تكتفي بدراسة المعنى، بل تتعداه إلى معنى المعنى، وهذا بالتحديد ما تقوم به سيميائية الصورة حين تتفاعل الألوان والأشكال والخطوط لتتمكن من قراءة الصورة.

يتجاوز الخطاب الاستعاري، إذن، حدود الكلمة إلى فضاء الصورة، وتجد الاستعارة في هذا الفضاء منفذا للانفتاح على تخوم المعنى.

1. 3. الاستعارة والأيقونة

يدرج شارل ساندرس بيرس Ch. S. Pierce الاستعارة ضمن العلامات الأيقونية، والأيقونة في نظره هي نتيجة ارتباط العلامة بالموضوع، باعتبارها علامة فرعية أولى للموضوع، وهي تشبه الموضوع الذي تمثله، وتحيل عليه انطلاقا من تشابه خصائصها مع خصائص هذا الموضوع.

تملك الأيقونة طابعا تمثيليا أو تصويريا «يجعلها دالة حتى وإن لم يوجد موضوعها»[3]، وبما أنها ترتبط بالتمثيل فإنها تتجلى في العديد من الأشكال التصويرية؛ إذ «يميز بيرس في قسم الأيقونات

1. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث لنقدي والبلاغي عند العرب، ص328.
2. نفسه، ص328.
3. أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم، ص78.

بين الصور التي تشبه الموضوع من بعض الجوانب وبين الرسوم البيانية التي تعيد إنتاج بعض العلاقات بين أجزاء الموضوع، وبين الاستعارات التي لا تدرك سوى داخل تواز عام»[1]. وتعد الصور الفوتوغرافية علامة أيقونية تمثل شخصا ما وتنوب عنه في غيابه، وإطلاق اسم الأيقونة على الصورة الفوتوغرافية في نظر إيكو هو استعارة، يقول: «الأيقونة هي بكل دقة صورة ذهنية متولدة عن هذه الصورة الفوتوغرافية»[2]. ويمكن أن نعتبر الاستعارة أيقونة باعتبارها تفرض تشابها بين طرفيها؛ بمعنى: أنها علامة تحيل على شيء (موضوع) تشبهه.

2. 3. الاستعارة والرمز

يعرف بيرس الرمز بأنه «علامة تحيل على الموضوع، واشتغال العلامة كرمز أو كقانون يتم عبر عرف، فالرمز علامة اعتباطية تستند في ارتباطها مع موضوعها إلى عرف، وأبرز مثال على ذلك هو العلامة اللسانية»[3]. ويتضمن الرمز بنية مزدوجة في جانب دلالي وآخر لا دلالي، ويرى أن الاستعارة ترتبط بالرمز في جانبه الدلالي حيث تقدم لنا العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي في منطوق استعاري. ولكي تؤدي الاستعارة وظيفتها في الكشف عن الشق الدلالي للرمز تقتضي دراستها وفق النظرية التفاعلية.

يتميز الرمز بكونه دائما «اعتباطيا تماما؛ فهو ليس خاويا، بل نجد فيه شيئا من الربط بين الدال والمدلول، فلا يمكن أن يعوض الميزان رمز العدالة بما اتفق من الأشياء الأخرى»[4]. هذه الفكرة تحيلنا على سلسلة من العلاقات التراتبية التي يلتحم فيها الرمز بالاستعارة، ووجود الاستعارة كعلامة لا يعزلها عن اللغة بوصفها كيانا دالا كما لا يفصلها عن الرمز بوصفه فضاء حيويا مفتوحا؛ أي: إن «الاستعارة عنصر مكون للرمز»[5].

ويمكن القول: إن الرمز دليل قانون يساعد على ترابط الصور في الذهن وانتظامها، وللخيال أثر قوي في تكثيف عمل الصور؛ إذ يساعدنا على خصوبة المعنى وثرائه. وقد يعمل الخيال على تقوية الصلة بين الرمز والاستعارة؛ فهو يخلق عالما متميزا تمتزج فيه الأشياء فتشكل صورا فنية، وبهذه العملية يكون الرمز أداة لتنويع الدلالات.

بناء على ذلك، فالمتصورات الذهنية التي هي منتوج استعاري ستصبح رمزية في تشكيلها،

1. نفسه، ص96.
2. نفسه، ص245.
3. نفسه، ص91.
4. فردناند دوسوسير، دروس في الألسنية العامة، ص113.
5. Delledalle Gérard,Théorie et pratique signe, p.77.

ويعرف بيرس الرمز بأن «دليل يحيل على الموضوع الذي يعينه بفضل وجود قانون يحدد تأويل الرمز بالإحالة على هذا الموضوع»[1]. ونفهم من ذلك وجود علاقة مباشرة بين الدليل وموضوعه.

يعد الرمز بالنسبة للاستعارة أحد الوسائط المهمة التي توظف في التواصل اللساني؛ لأن الدلالات الرمزية المستوحاة من الاستعارة منبعها الرمز. وقد اعتبره الباحثون في السيميائيات دليلا لغويا، بينما اعتبره سوسير دالا[2]. أما أمبرتو إيكو فكان يهدف إلى جعل النظام الرمزي قاعدة ترتكز عليها الاستعارة قصد المحافظة على نسقها التداولي. وبهذا يكون التداخل الحاصل بين الاستعارة والرمز ناجما عن اتساع الفضاء العلاماتي للاستعارة، ويسهم هذا التشاكل والمعاني الجديدة في إنتاج الدلالات والمعاني التي تتجلى في تعدد العلامات الأيقونية.

إن العلاقة بين الرمز والاستعارة يكتنفها بعض الغموض، وهذا راجع إلى الدلالات المفتوحة للرمز، وأيضا إلى قابلية الاستعارة للتماهي مع العوالم الممكنة، مما يؤدي إلى اتساع المعنى في الاستعارة. وهذا ما يحدث في الرمز، «لأن الرموز تمد جذورها في أصقاع الحياة والشعور والعوالم؛ ولأن لها ثباتا استثنائيا، فإنها تفضي بنا إلى التفكير بأن الرمز لا يموت، بل يتحول فقط، من هنا. إذا تشبثنا بمعيار الاستعارة فلابد أن تكون الرموز استعارات ميتة»[3].

4. الاستعارة في الصورة الإشهارية

تلعب الاستعارة دورا فاعلا في مختلف الأنشطة والخطابات الإنسانية؛ إذ نجدها في الخطاب اللغوي العادي وفي الخطاب التشكيلي والبصري وغير ذلك. ففي الإشهار مثلا يتم توظيف الاستعارة اللفظية والبصرية بهدف تقديم صورة مثالية لمنتوج معين؛ إذ يلجأ مُصَمِّمُو الإشهار إلى الاعتماد على الاستعارة؛ لأنها في نظرهم تخفي العيوب أو العناصر غير المرغوبة في منتوج معين، وتذكر العناصر الجيدة وتدعمها بالدرجة نفسها.

يتركب الخطاب الإشهاري من مختلف العناصر العلاماتية منها اللغة والصورة وتوظيف المعاني الإيحائية والاستعارات والكناية وغيرها، بهدف تغيير سلوك المستهلك، والهدف من توظيف الاستعارة في الإشهار هو حث المتلقي على اقتناء المنتوج دون التصريح بعملية الشراء ودون ذكر مزايا المنتوج بشكل مباشر.

تؤدي الاستعارة وظيفتين في الإشهار: «الأولى يمكن أن تستخدم كأدوات لجذب الانتباه وخاصة عندما تكون جديدة ومتميزة نسبيا، وعندما تتضمن صورا بصرية. والثانية أن الاستعارات يمكن أن تستخدم لكي تقدم ما يعلن عنه بمفردات كيانات أخرى لها خصائص يريد المعلنون أن

1. Ch . S. peirce,écrits sur le signe, p.141

2. فيردناند دو سوسير، دروس في الألسنية العامة، ص113.

3. بول ريكور، نظرية التأويل أو فائض المعنى، ص108.

يربطوها بالمنتوج»[1]. ويشير ريكور في هذا الإطار إلى أن علاقة الاستعارة بالرمز هي علاقة تداخل تبين الجانب الرمزي في الاستعارة والجانب الاستعاري في الرمز.

تحليل صورة إشهارية



من بين الوظائف التي تلعبها الصورة في الخطاب الإشهاري الوظيفة الحجاجية، فمصمم الإشهار يهدف إلى ترويج منتوجاته لتحقيق أهداف اقتصادية، وهذا لا يتحقق إلا بإقناع المستهلك، وتعد الاستعارة من بين الآليات التي يوظفها مصمم الإشهار لإنجاح هذه الوظيفة الحجاجية التي تلعب دورا كبيرا في تشكيل الصورة الإشهارية وبناء دلالتها. والخطاب الاستعاري له تأثير أقوى، وهو أبلغ في الحجاج، وأنفذ في الإقناع.

تضم الصورة الإشهارية جملة من الاستعارات التصورية المتراكبة، وتشكل قوة تأثيرية كبيرة، وقادرة على التأثير في المتلقي وإقناعه باختيار الماء المعدني «عين إفران» Aïn Ifrane. فظهور المرأة في الصورة يحمل دلالات ضمنية، والاستعارة لها دور كبير في تشكيل صورة هذه المرأة؛ فهي توفر لها دلالات مباشرة وأخرى غير مباشرة، يمكن حصرها في بعدين أساسيين، هما: البعد الطبيعي والبعد الإنساني، وفي ضوئهما يقع التشاكل بين عنصر المرأة وقنينة الماء والورد؛ فالاستعارة توحد بينهم في عنصر مشترك، هو الارتواء والانتعاش والحياة.

تعبر المرأة الواقفة على أنها تعيش راحة وجدانية مثالية، وأنها على توافق تام مع ذاتها بفضل اختيارها ماء عين إفران؛ فهي تعبر عن المرأة المتحررة المحبة للحياة والمستمتعة بها.

.1

إن الاستراتيجية الإقناعية لهذا الملصق لا تهدف إلى تقديم منتوج نفعي للمستهلك، بل تفتح أمامه باب الخيال والحلم وتدعوه إلى ولوج عالم شاعري سحري يحقق فيه رغباته ونزواته.

بناء على ما سبق، يتقاطع الماء مع المرأة في جملة من الخصائص والدلالات الرمزية، مثل: الحياة والخصوبة واللذة. ولذة الماء هي لذة المرأة، وكلاهما عنصران أساسيان في الحياة لا يمكن الاستغناء عنهما، وهذا هو مضمون الرسالة، الذي يهدف مصمم الإشهار إيصاله للمتلقي، وقد تم دمج عنصريْ الماء والمرأة فيما بينهما، مما نتج عن ذلك تصورا استعاريا لعلاقة الماء بالمرأة.

يتلاحم ويتداخل هذان العنصران الكونيان (الماء والمرأة) في انسجام تام بين العالم الطبيعي والعالم الإنساني، وتتقاطع الخطوط والأشكال بينها لتنتهي إلى عالم من الأيقونات، فالورد وقنينة الماء والمرأة عوالم تحمل علامات أيقونية تظهر مقاصدها في سياق الصورة على نحو خاص، في حين إذا ما تم النظر إليها خارج هذا السياق فإنها تحمل معاني أخرى؛ فالماء -في بعده الرمزي- يحمل معنى الولادة والتجدد والحياة، ويضم ضمن تركيبته ما هو حسي وما هو معنوي عبر سلسلة من المعاني الاستعارية تلتقطها العين. والمرأة والفستان الأحمر والورد الأحمر كل هذه العناصر تحمل دلالات من قبيل اللذة والجمال والحياة.

- اللون

تخضع الألوان في العملية الإشهارية لاختيار علمي دقيق؛ لأن غياب إتقان توظيف اللون في الصورة يؤدي إلى تخريبها وطمس جماليتها؛ فهو يضفي على الصورة نوعا من الانسجام والتكامل الذي يساعد المتلقي على فهم باقي العناصر التشكيلية والأيقونية. وفي الصورة أعلاه تتمظهر العلامات على مستويات مختلفة من القراءة، من بينها القراءة الحجاجية التي تحتكم إلى المعيار التوجيهي للمعنى؛ يعني أن المتلقي لا يقف عند حدود الدلالة المباشرة التي تتضمنها الصورة، وإنما يعتمد المؤشرات النسقية التي تلازم العلامة، تستحضرها الصورة بوصفها حاملا ماديا لمجموع الدلالات والمعاني.

- خلفية الصورة

من الطبيعي ربط المنتوج بخلفية تحتوي رموزا أو ديكورا سواء كان تقليديا أو حديثا، أو خلفية طبيعية أو هندسية أو ما تنتجه الرقميات والبرامج الحديثة. وتعد الخلفية في الصورة الإشهارية عنصرا أساسا من عناصر الإقناع البصري؛ لذلك نجد مصممي الإشهار يولونها اهتماما كبيرا؛ لأنها تشكل دعامة قوية للمنتوج، وتظهره كجزء من الواقع. وفي هذه الصورة اعتمد مصمم الإشهار على خلفية مستمدة من عناصر طبيعية، وكتب شعار الماء المعدني «عين إفران» في أعلى الصورة باللون الأخضر؛ وذلك لتجسيد الارتباط الاستعاري بين الطبيعة والحياة.

أما توظيفه لخلفية الفضاء الطبيعي العام، فالهدف منها توحيد شرائح اجتماعية متعددة، والسعي إلى بناء دال بصري يؤسس لعلاقة الثقة بين الشركة والمتلقي، فشركة عين إفران Aïn Ifrane تهدف إلى أن تصبح فاعلا يستهلكها كافة الفئات الاجتماعية على اختلاف مشاربهم ومستوياتهم. كما يركز مصمم الإشهار في صياغة رسالته على الرغبات والمغريات، بهدف سلب عقل المتلقي وإثارة عواطفه، موظفا في ذلك مختلف العناصر، كالألوان والأشكال والخطوط والديكور والإضاءة ومختلف التقنيات والآليات الحجاجية والإقناعية. وتستوعب الاستعارة كل هذه العناصر لتدرجها ضمن فضاء العلامة البصرية، ومنها تنبثق استعارات هي في الواقع نتاج علامات تشكيلية أو رمزية أو أيقونية.

يتضح من خلال ما سبق ارتباط الاستعارة بوظيفة الحجاج، وهو ما زاد في اتساع مجال استعمالها منذ أن أسس لها بيرلمان منهجا إجرائيا، لقد استطاع أن يرصد أهم وظائف الخطاب الاستعاري الذي ظل زمنا طويلا رهين النظرية الاستبدالية، وأصبح من غير الممكن تجاهل الخطاب الاستعاري في استراتيجة التأويل سواء ما تعلق منها بالجانب النفسي أو بالجانب المادي، فعناصر التدليل لا تفقد قيمتها بمجرد تعالقها مع الخطاب الاستعاري، بل العكس من ذلك ستصبح فاعلة في تحديد معالم الصورة الإشهارية ورسم مساراتها السياقية والنسقية معا.

خلاصة

تمر وظيفة الاستعارة في الصورة عبر مرحلة إنتاج الحقائق ثم إعادة تركيبها، كونها تتضمن تصورات ذهنية وعناصر فنية، وتشتغل على مستوى الانزياح فتتعدد القراءة. وقد قادنا هذا البحث إلى استخلاص بعض النتائج نذكر منها أن:

- يمكن اعتبار الاستعارة فنا وإبداعا أيضا، وليست زخرفا بيانيا ولفظيا فقط.

- هي ليست عملا لغويا بسيطا، بل هي ملكة ذهنية، والنشاط الذهني هو نتيجة معنيين مختلفين: معنى حرفي ومعنى مجازي.

- بلاغة الخطاب الاستعاري في فضاء الصورة البصرية يمنحها بعدا إيحائيا وجماليا لمسناه في تركيبة اللون والشكل واللغة وغيرها.

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. عربية ومترجمة

- أبو بكر (العزاوي)، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط1، 2006.
- أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007.

- آيفور أرمسترونج آ آريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.
- بول ريكور، نظرية التأويل أو فائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت لبنان، ط1، 2003.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث لنقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 1996.
- طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.
- عبد المجيد جحفة، مدخل إلى علم الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- علاء نورالدين، عبد القاهر الجرجاني في قراءات البلاغيين المحدثين، منشأ المعارف، مصر، 2006.
- فيردناند دو سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي محمد الشاوش محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985.
- محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990.

ب. الأجنبية

- Aristote, rhétorique introduction, Michel MiyerVanhemryek, livre de poche, édition Paris,1944.
- Ch. S. peirce ,écrits sur le signe, Edition Seuil, Paris,1978.
- Delledalle Gérard, Théorie et pratique signe, Payot,1979.

2. المجلات

- مجلة فكر ونقد، المغرب، عدد17، 1999.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد1، يونيو2001.

3. المواقع الإلكترونية

- www. Alexandria. almontada. com

جمالية الصورة النثرية
في رواية زنقة بن بركة لمحمود سعيد(*)

بشرى تاكفراست(*)

مقدمة

إذا كان تاريخ البلاغة هو تاريخ بلاغة التصوير الشعري لاحتفائها الكبير بالصورة الشعرية، فإن الصورة النثرية لا تقل أهمية عن ذلك؛ إذ البحث عن فاعلية الأساليب البلاغية في التشكيلات السردية الجمالية هو إطار نوعي مغاير لما عرف في الكتابة الشعرية. ثم إن الاحتفاء بالصورة النثرية والانطلاق منها في مجال التحليل الروائي، إلى جانب العناية بالسياق ودور الصورة وفاعليتها في تحقيق القصد والغاية يعد حقلاً بكراً في ميدان الدراسات السردية.

موازاة مع هذه الرؤية وهذا التصور تركز دراستنا السردية لرواية «زنقة بن بركة»[1] للروائي والقاص العراقي محمود سعيد، بهدف الكشف عن تشكيلات الصورة الروائية وفضائها الأسلوبي وما تنطوي عليه من مصادر وموضوعات وأنماط ... عبر مجموعة من المحطات منها:

1. مظاهر اشتغال الرؤية السردية في رواية زنقة بن بركة

تختلف مظاهر توصيل الرؤية السردية من كاتب إلى آخر، واعتمادا على هذا الاختلاف تسعى الدراسات التحليلية إلى كشف وتبيان الطرائق المعتمدة في ترتيب الحكاية التي في جوهرها هي

---

*. جاءت هذه الدراسة رغبة منا في إطلاع المتلقي العربي على هذا النوع من المنجزات الكتابية التي تؤرخ وتصف الواقع المغربي وأحداثه وشخصياته في فترة الستينات من القرن الماضي بعيون مشرقية، بالإضافة إلى أن رواية «زنقة بن بركة» فقدت في السوق بعد طبعتها الخامسة.

*. أستاذة باحثة، كلية اللغة، مراكش.

1. كتبت سنة 1970. فازت بجائزة أفضل رواية عراقية سنة 1994. استعار محمود سعيد أجواءها من مدينة المحمدية، وهي مدينة ساحلية صغيرة مغربية، وبالضبط في شارع الزهور الذي يفصل المدينة، بطلها سي الشرقي/ الراوي. عربيّ جاء إلى المغرب للعمل كمدرّس، هاربا من الاضطهاد الذي عاشه في بلده العراق، و«سي الحبيب» المحكوم بالإقامة الجبرية في هذه المدينة، إثر الأحداث العاصفة التي عرفها المغرب في منتصف الستينات القرن الماضي. تبدأ الرواية في عطلة الصيف... تقدم لنا الرواية رصدا شرقياً لزقاق ابن بركة بمدينة فضالة/ المحمدية، ونظرا محتشدا بشخصيات لم تستطع الأقنعة المحلية أن تخفي قسماتها الحادة، وكانت عين الشرقي حادة وهي تزيح النقاب عن الوجوه المغربية وتخترق الأجساد والعقول المعذبة بقضايا مجتمع لم يتخلص بعد من سلطة الفقر والجوع والجنس ...

أحداث واقعية مبطنة بجلباب الخيال وتكمن أدبية ساردها في اختيار الطريقة والأسلوب الذي تقدم به هذه الرواية.

وعليه، فالخطاب السردي لرواية «زنقة بن بركة» هو نموذج تتماهى فيه هوية الراوي (الروائي الحقيقي) مع الآخر (الرجل الشرقي)؛ وهذه العلاقة عبارة عن ذات تخيلية ساردة في مواجهة تحول أحيانا الأنا إلى الآخر، وتحول الآخر إلى أنا أخرى. وهو ما قاله الراوي في استهلال الرواية: «تُحدّد العطلة عندي من خلال حدث يبدو، في الأقل، أكثر أهمية من المعتاد، ولقد نسجت الصّدفة ما جعلني أحسّ أيام ذلك الصيف المتوتر الذي قضيته في المحمدّية «فضالة» عام 1965، أنّي أباشر تجربة العمر المثيرة التي تزوّق أحلام كلّ شاب»[1].

الأنا في الرواية شخصية الراوي كما أسلفنا وهي شخصية فاعلة، بل إنها الشخصية المحورية التي تجذب نحوها العديد من الشخصيات الأخرى، وهذا التماهي يخلق رؤية جديدة وهي (الرؤية مع ...) في رواية «زنقَة بن بركة» أبدع الكاتب في التعبير عن الواقع وتجسيد همومه بعد الارتكاز على صيغ فنية أعادت تشكيله بصور مبنية على التقاطع بين الحلم والحقيقة، على الرغم من أن الرواية تظهر على شكل سرد قصصي واحد لا يتباين فيها الزمن ، وكأن أحداثها جرت في زمن واحد زمن قصير فلا نجد تقسيما في الرواية إلى فصول كما جرت في أي رواية أخرى، لكننا نجد «وقفات هي فرصة لاسترداد الأنفاس إذا جاز الوصف، إذ قصّ الروائي أحداثها قطعة واحدة من ناحية، وانطبق المبنى على المعنى باتساق آخذ مبهر. فلا توجد استطالات سردية، ولا إفاضات وصفية، ولا حشو لغوي زائد، ولا إيغال مفرط في معاينة الحوادث»[2]. غير أنها عبرت عن رؤية متوحدة في مسار تقديم السرد الروائي.

أما شخوص الرواية فتبرز ثلاث شخصيات هي؛ سي الحبيب وسي صابر والرجل الشرقي وامرأة -قريبة سي الجزائري واسمها رقية- التي برع محمود سعيد في تقنيات رسمها وصف باعتبارها من الشخصيات النامية المشحونة بالعواطف في الرواية. لقد رسم ملامحها الجسمانية والصفات النفسية في مشاهد متقطعة ومتباعدة سياقيا، فيقدم جزء من الملامح ثم يستأنف الوصف بعد صفحات أخرى، حتى غذت لوحة ناطقة متميزة ضمنت لنفسها النجاح في إثارة الدهشة وشد انتباه المتلقي، «امرأة غارقة في جلاّبة من التركال، قديمة، فضفاضة، مخططة، خمار أخضر صاعد نحو منتصف العينين اللتين لا يمكن تمييز لونهما الأدكن. كانت ترفع رأسها فينزل خمارها

1. محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص7.

2. تحليل رواية «زنقة بن بركة»، حسين سرمك حسن، مؤسسة النور الثقافية:
w. w. w alnoor. se/artiele. asp?id=90436

متوتراً حادّاً مكوّنا هبوطا اضطراريا بين مرتفعين ينتهيان فوق الجلاّبة بين الثديين»[1]، ثم يستمر في الوصف فيقول: «كان ذلك أول صوت يصدر منها . نغمة متكاملة، عشرات الآلات الموسيقية المتكاملة في انسجام ترسل النغمات من صدى بعيد ... حتى يسخن الماء وضعت الحقيبة ومرة أخرى بدأت الأنغام تبحر بي في طريق غامض»[2]، ونجد في هذا الوصف المتقطع شحنة التشويق والإثارة للمتلقي. لقد توزع الوصف الجسماني لشخصية «رقية» على ثنائية وصفية تقابلية:

– وصف المرأة المنقبة ذات الجلابة اللباس التقليدي المغربي، ومرأة عصرية ترمي الحجاب حين تقابله في شقته، تتصرف بتلقائية وتفضح عواطفها ولا تكبحها، قائلا: «خانني التعبير؛ ماذا أريد أن أقول؟ ستبدو كل كلمة مثالية لمن يشكّ بخاصة. أنقذتني وضعتْ أصابعها البضّة على شفتي بحركة اعتيادية، كأنها تعرفني منذ آماد طويلة. حركت أماني كثيرة... تمددتْ على سريري كنت متكئا على الشباك وصدرها المتفجر يعلو ويهبط»[3].

– تقديمها كعنصر مكمل لشخصية البطل في تقابل بين ألأفتها وشغبها وجفاء السياسة وجحوده«لا يمشي الإنسان برجل واحدة».

– تقديمها كمعادل للحرية فقد كرر أكثر من مرة قوله: «أتمنى أن أمسخ بلبلا لأرافقك إلى الأبد».

ونجد وحدة المكان على مستوى أحداث الرواية التي تظهر فيها نوعا من العلاقات الداخلية والخارجية التي تقدم ملامح الواقع اليومي بصدق، مليء بالخبرة الإنسانية التي تنعكس على عوالم الشخصيات وعلى أسلوب لغة الكتابة. وصورة المكان في الرواية هو جزء من نمو الأحداث وتطورها، وجزء من البنية النفسية والسلوكية للشخصيات، وجزء من الحبكة الفنية وليس المكان مجرد بقعة جغرافية محايدة أو فضاء سماويا منعزلا عن العناصر الفنية الأخرى في الرواية[4]، وقد توافق البعدان النفسي والدلالي في الرواية؛ إذ مزج الروائي منذ البداية المكان مع الشخوص مزجاً دلالياً نفسياً وفنياً، قائلا: «في بداية الشارع تبدأ المدينة الحديثة منشقّة عن القصبة القديمة، تزهو بشبابها المتألق يبتسم للمستقبل بعد أن قطعت أواصر سيطرة الفرنسيين ... وإذا كان ما جذبني إلى هذه البقعة هدوؤها وجمالها وتاريخها، فلعلّه كان العامل المشترك الذي جذب الحمام المتجمع قرب لبسور وبابه على شكل زرافات، يتمشى متهاديا، أمينا، منقبا بين ثنايا الطابوق القديم عن حبٍّ

1. محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص16.
2. نفسه، ص21–23.
3. نفسه، ص25.
4. عمر عتيق، قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص12.

ساقط، مرفرفاً بين الحين والآخر فوق بعضه، نازلا بهدوء صاعداً بصخبٍ، يمنح المراقب بين الحين والحين التمتع بلذة من لذائذ الجنس البدائية الدائمة»[1].

ويصفُ الروائي ارتباط المكان ب (سي الحبيب) الذي أجبر على الاقامة في المحمدية «كان سي الحبيب قد أُجبر على الإقامة في المحمدية إثر الأحداث العاصفة التي طحنت البلد ... . أجبر على تحديد الإقامة لكن هل خيِّر في المكان؟ لم أسأل عن هذه النقطة فمدن الساحل كلها فائقة الجمال، بيد أنه كان يحب المحمدية ويفضل اسمها القديم فضالة لأنها فعلاً درّة الساحل التي اكتشف قيمتها الحقيقية، قبل أكثر من نصف قرن... »[2]. في توصيف المكان يختلط الواقع بالخيال فينشئ علاقات واقعية بمنتهى الخيال السردي، ويلجأ الراوي إلى الشرح والتعليق والتحليل لأن المكان بمثابة المرآة العاكسة للشخصية.

2. المستوى التركيبي

أ. مظاهر الاتساق النصي في الرواية

نحيط في هذا المجال بالعناصر اللغوية لرواية «زنقة بن بركة» التي تؤكد التماسك بين مكوناتها، وتهتم بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لها، وتحقق ترابطا للعناصر السطحية والوصفية، وحتى نتمكن من ذلك نرصد في الرواية الإحالات القبلية والبعدية والضمائر، ونركز على وسائل الربط المتنوعة.

للاتساق النصي أهمية كبيرة فهو يعنى بالعلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، وبين النص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى، ومن بين هذه الأدوات المرجعية:

ب. الإحالة بالضمائر

الإحالة من أكثر الوسائل الاتساقية أهمية في الربط بين أجزاء النص؛ إذ قلما يجدُ المتلقي نصا خاليا منها، ولا نذهب بعيداً إذا قلنا إن نظرية الاتساق تعتمد بالدرجة الأساس على مفهوم الإحالة ووظيفتها، بوصفها وسيلة لغوية من وسائل تحقيق التسلسل أو التتابع للجمل على المستوى التركيبي لتأكيد الترابط المضموني... ونقف بصورة جلية في الرواية على تحولات الضمائر من متكلم إلى مخاطب إلى غائب تلازمها القرينة التي تساعد على إزالة الابهام منها، وتفسير غموضها من ذلك قوله: «وهكذا رجعنا إلى البيضاوات في أقل من ربع ساعة، كنَ يجففنَ شعورهنَ بغنج العذراوات اللواتي يشعرنَ باعتزاز لأنهنَ يملكنَ شيئاً يتعلق بمصير الكثير من سكان العالم بشكل ما هتف

1. محمود سعيد، زنقة بن بركة، ص8.
2. نفسه، ص10 11.

المراكشيّ، ونحن حول المائدة المدورة: ها نحن ثلاثة وأنتنَ ثلاث، كانت كبراهن التي فتنت البقاليّ لا تتجاوز السابعة عشرة، هيفاء، ملتهبة أضاف البحر إلى شعرها لونا برونزيا خمريا، وكان الماء يقطر على وجهها وبشرتها...»[1].

نجد في هذا النص حركة للضمائر تبدأ بنون النسوة في «كنَّ يجففنَّ يشعرن» ثم ضمير المتكلمين «نحن» ثم يعودإلى نون النسوة، يراد من خلال هذه الحركة معان متعددة عميقة، ولا يمكن التجرد من الضمير باسم يعود عليه لأن الصيغة الصرفية هي وسيلة التوليد والارتجال في صياغة العبارة، ثم نقيس المعنى الذي نريد التعبير عنه على المعاني التي تدل عليه الصيغ[2]، ومن هنا ندرك أن وراء احالة الضمائر علاقات بين افكار وانفعالات لا يتحكم فيها الراوي وإنما تتسلط عليه وتفترض، وتولد ولادة طبيعية لا قيصرية، فمن خلال اللغة تظهر جوانب اللاشعور التي تتحكم في المبدع. فالإحالة في قوله:

- وهكذا رجعنا إلى البيضاوات في أقل من ربع ساعة.
- كن يجففنَ شعورهنَ.
- بغنج العذراوات اللواتي يشعرنَ باعتزاز.
- لأنهنَ يملكنَ شيئا يتعلق به مصير.

أحدثت الاتساق في هذا المقطع بفعل الضمير المستتر «هن» والضمير الظاهر «ن»؛ أي إن الضمير العائد جاء مخفيا حينا وملفوظا مطابقا حينا آخر، فلا يمكن معرفة شعور الراوي بجمال الفتيات دون الرجوع إلى السطر الأول من المقطع، وبالتحديد كلمة «البيضاوات» كما لا يفهم العنصر الإحالي «النون» في «كن، يجففن، شعورهن، يشعرن، لأنهن، يملكن» إلا بالعودة إلى عبارة «رجعنا إلى البيضاوات». فنجد تنامي في وصف البيضاوات من خلال إضافة عناصر دلالية جديدة صنعها الراوي؛ ويستمر بوصف محاسن النساء متنقلا بينهن، فيصف إحداهن فتنت رفيقا معه.

- كانت كبراهن التي فتنت البقاليّ.
- لا تتجاوز السابعة عشرة.
- هيفاء سمراء.
- ملتهبة اضاف البحر إلى سحرها لوناً برونزياً خمرياً.
- وكان الماء يقطر على وجهها وبشرتها.

1. نفسه، ص33.
2. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص82.

في الرواية نجد تكرار ضمير المتكلم وهو ما يسميه البنائيون «الرؤية مع «Vision avec»»، وهي رؤية تسمح للراوي بأن يشغل حيزا في مجرى الأحداث؛ أي إنه واحد من شخوص الرواية كما تسمح له أيضا بأن يعرف عن الشخصيات ما تعرفه هي أيضا عن نفسها، ومعنى هذا أن هناك حقيقة ثابتة عن سلوك وهوية الاشخاص تنتقل بينهم هم أنفسهم(1). البطل في الرواية «سي الشرقي» هو نفسه الراوي كما ذكرنا يتحدث عن نفسه ويعرف به، قائلا: «ماذا كنتُ أطلب أكثر من هذا؟ أيحكم الغريب بأكثر من أن يجد جميع ما يحتاجه على بعد لا يتجاوز عشر خطوات من البار إلى الجزّار؟ أحسستُ بعد خمس وعشرين سنة من الحرمان والاضطهاد والقسوة والصراع السياسي والسجن والفصل والعطالة أني سقطتُ في جنة يحسدني آدم عليها»(2). الراوي يعرّف بنفسهويتجاوزأزمة غربته في اختياره الواضح للمكان الذي سيستقر فيه، فضلا عن ذلك نجده يصف الشخصيات الأخرى ويعددها ويرسم ملامح بعضها، قائلا: «في صباحٍ ذي شمس دافئة أواخر نيسان، أشّرَ لي سي ابراهيم فعبرت الشارع تلقفني سي الوكيل، كلفني ممتناً بإيصال طابع نادر إلى سي صابر، وبادرني سي ابراهيم وهو يرفع صندوق شليك بيده، مزهواً: أتزرعونه في بلدكم؟

- لا . .

لم أرَ غير سي صابر كان يتناول ملفّاً إلى يسار الباب، فيحجب ما وراءه.

- هتفت: جئتك بفطور

- ضحك: كم شربت البارحة؟

وضعت العلبة الصغيرة على المنضدة فوق الأوراق، كان رأس الشليكة الأحمر فوق تكوينها البرتقالي يرسل لألاءه المثير: تفضل يا سي:

- أعرفك سي الحبيب فوجئت به يجلس إلى يساره بهدوء، وينظر إليّ بتمعن، صافحته، نهض قليلا، وانحنى»(3).

ثم يذهب أكثر من ذلك في تفصيل سلوكيات الشخصية ورسم ملامحها بصورة دقيقة، كما عمل مع شخصية «سي الحبيب»؛ إذ أخذ وصف هذه الشخصية وتصنيفها حيزا كبيرا، نجد سلطة الراوي في الوصف كبيرة ونراه يصور عالما متكاملا وشخصيات يتوافق سلوكها مع صفاتها الذاتية، نذكر من ذلك قوله: «ابتعدتُ إلى الشباك، لم أكن في حالة نفسية تسمح لي بمجاراة الحوار الذي بدأ شائكا

1. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، ص48.
2. زنقة بن بركة، محمود سعيد، ص8.
3. نفسه، ص9-10.

ومتقطعا مليئا بالرموز. كنت أعرف وجهة نظر سي الحبيب بشكل مفصل وآراء الناس أيضا»[1]. الضمير الظاهر في «ابتعدت» والمستتر في «أعرف» فيهما تلازم طبيعي تشي بحالة الاتساق، فكلاهما يتحدث عن حالة الراوي وانكسار نفسيته، وهي حالة تفاعل مع هاجس الألم والحزن الذي يطارد «سي الحبيب»، فالضمير في الفعل الناقص «كنت» وهو اسمها، والضمير المقدر في «أكن» كلاهما يتحدث عن هذا التفاعل الذي أقحم الراوي نفسه فيه بوصفه شريكا في حوار وليس طرفا فيه...

إن قصدية الراوي تطلب مظاهر التعلق الشكلي للوقائع اللغوية على سطح الخطاب الروائي، وربطها بواقعه الاجتماعي ومتغيراته وتقلباته؛ لذا نلحظ أن الراوي أفاد من اسهامات لغة الحكي وما تقدمه له من مرونة في حشد الضمائر ومرجعياتها، ثم تداعي أفكاره والهواجس التي تراوده جعلته ينوع في الضمائر ولا ينفك من اتساقها النصي. فضلا عن ذلك تنوعت الضمائر في رواية «زنقة بن بركة» وتباينت مكانتها تبعا لتنوع الشخصيات ودرجات تقربه منها، كما أن عودة ضمير المتكلم في الخطاب السردي ارتبط بعواطف الروائي نحو قضيته وتصوراته تجاه واقعه وقناعاته بقضيته... وحين استعمل الإحالة بضمير المتكلم ربط النص بشخصه وقرب الشخصيات الأخرى نحوه، فلم يجعل من خطاب الرواية مجرد محاكاة جافة، بل صنع فضاء نفسياً ومقاما أسلوبيا خاصا يقتضه الخطاب السردي في الرواية.

ج. تتابع الأفعال

تتبع حركة الأفعال في الرواية أسلوب عمد إليه المؤلف من أجل بناء تراكيب تساعد على توظيف الصورة الحسية والتجريدية، من ذلك: «وفي الفترة التي قضيتها أغطّ في نوم عميق، كانت هناك أصداء أصوات انثوية رقيقة، لمسات، محاولات جادة لا يقاضي. افتح عيني على أثرها فتلتصق بجفوني صورة امرأة حبيبة، هائلة الجمال، مجللة بالأزرق، تغوص معي في أحلام عريضة، اتبع خيالها فوق الغيوم ألمس يدها الخارجية من شباك طائرة، أشد على أصابعها خوف السقوط لكنها تسحب يدها وهي تضحك فتملأ الدنيا سعادة، أسقط فأراها تحتي تسقط وموسيقى ثرة تنبعث من ضحكاتها»[2].

تتراسل الأفعال في هذا النص بشكل واضح، مترابطة الواحد يتلو الآخر، مقسمة من حيث إسنادها للفاعل إلى ثلاث مجموعات تمثل المجموعة الأولى سرداً ذاتياً، سرداً يمثل الروائي المشارك، والعليم، والمتمركز في وعي البطل يحتفي بمرونة التنقل في زمن واحد، واختراق وعي القارئ؛ وهي:

1. نفسه، ص42.
2. نفسه، ص52.

- قضيتها.
- أغط في النوم.
- افتح عيني.
- أتبع خيالها.
- ألمس يدها.
- أشد على أصابعها.
- أسقط.
- فأراها.

⇦ كل هذه أفعال مسندة إلى المتكلم (الراوي)

ويتشكل أيضا في النص صوتان هما: صوت الحبيبة، وصوت صورة الحبيبة.

- تسحب يدها
- تضحك
- تملأ الدنيا سعادة
- تسقط

⇦ الحبيبة

- تلتصق بجفوني
- تغوص معي

⇦ صورة المرأة

هذه الملازمة النحوية من حيث إسناد الأفعال مرة إلى ضمير المتكلم الغائب ومرة أخرى إليضمير المخاطبة الغائبة، يحاكي مضموناً أنثوياً، ويحاوره بوعي وإدراك وإحساس. عمد إليه الراوي وخلق منه توازنا بين الجمل؛ إذ يتعالق حدوث الفعل بشكل منتظم ومترابط من دون أن يستعمل أدوات العطف، فتبدو الجمل متساوية من حيث الصياغة والجرس الموسيقي الداخلي، يغيب فيها كلها الفاعل باستثناء جملة «تلتصق بجفوني صورة امرأة».

شكلت الأفعال على امتداد الرواية هاجس السعي عند الروائي في اختيار الفكرة وتقديمها، وتحقيق أمنيات شخوص الرواية إذ لكل شخصية أمنية تحاول تحقيقها، أو استردادها ... وتبدو أغلب أفعال الرواية متراسلة مترابطة لتحقيق منظومة لغوية خاصة، تحفظ لروائي العراقي سعيد محمود سلطته الأسلوبية، وتترك هذه الأفعال للقارئ ردود فعل تفتح الاشتهاء نحو المتعة والمفاجأة.

ح. الاستدراك

كان الراوي يدرك شغف المتلقي بكلّ ما يناقض الكلام أو يخالفه، وفضوله في معرفة الغموض وما يتطلب من الاستدراك في الكلام؛ لذا أكثر من الروابط التي تنظم العلاقات الكلامية المستدرك عليها، ومنها: «لكن، بينما، بالرغم، مع أن، مع ذلك، حتى ...». من أمثلة الاستدراك في الرواية قوله: «أضافت كل الرجال يحبونني، يخضعون لي، لكني لم أجد الحب العظيم الذي يجعلني أجثو على ركبتي في سبيل إبقائه والاحتفاظ به، وها قد وجدته في شخص سي الحبيب.

– لكنه لم يحبك

– ربما، لكنه إذا أحب فسيحب بكل ما يملك ...»[1].

يحاول الروائي في هذا النص استمالة الحبيبة وهي تصف له حياتها وحب الرجال لها، استعمل الروائي الرابط الاستدراكي «لكني» لتفسير مشاعرها، ثم يستدرك مرة أخرى بالرابط نفسه منعرجا بالخطاب الروائي لبناء الحدث له، ومحاولة إقناع الحبيبة بترك فكرة حبها لسي الحبيب، تستدرك مرة أخرى وتحاول إقناع ذاتها والبقاء عل حب «سي الحبيب» فالاستدراك هنا ربط بين رغبتين متقابلتين، جعل من القارئ منتظراً لمعرفة رغبة المرأة في البقاء على حب «سي الحبيب» أم عدمه.

وفي موقف آخر، يقول: «الماضي موجود في الجرائد نعلم به أكثر من الغرباء، تكلم عن الحاضر لسعتني كلمة الغرباء لكنها لم تجرحني، لو سمعت هذا الرد الجاف من أي شخص لانزعجت، لكن أسلوبها، صوتها، سحرها، جعلني أعجب من نفسي، من تجاهل الإساءة»[2].

على الرغم من انزعاج السارد من طريقة طرح السؤال من قبل السائلة نلحظ أن الاستدراك يبنى هنا على دلالة الحدث الزمنية فالحدث جزء من مبنى فعل، والزمن صيغة دلالتها وقوع الفعل، والاستدراك ربط بين الدلالتين وفق توافق البنى الحدثية الزمنية مع الشروع والاستمرار في السرد الآني.

وفي هذا النص الخيالي الذي يحاول فيه الراوي ملأ الفراغ العاطفي في حياته، فيتصور عشقه لمرأة حبيبة هائلة الجمال مجللة بالأزرق كما يصفها تغوص معه في الأحلام يتبدى الأستدراك بصورة جمالية أكثر تماسكا، وذلك حين يقول: «أغط في نوم عميق... اتبع خيالها فوق الغيوم، ألمس يدها الخارجية من شباك الطائرة أشدّ على أصابعها خوف السقوط، لكنها تسحب يدها وهي تضحك فتملأ الدنيا سعادة، اسقط فأراها تحتي تسقط وموسيقى ثرة تنبعث من ضحكاتها فتذيبني ثم تستقر

1. نفسه، ص125.

2. نفسه، ص27.

على الأرض نقطة سماوية بعيدة، فيزول هلعي، لكني ابقى معلقاً بين الأرض والسماء، وهي تتمرغ في العشب تحتي»[1].

3. المستوى الدلالي

أ. التشبيه

تنوعت مصادر الصورة التشبيهية لتعدد الأصوات وتفاعل المعمار الفني للعناصر الروائية؛ إذ أن لغة الرواية لغة تلقائية تولد في لحظات الابداع التي ترتبط بالسياق النفسي للكاتب. أسهب الروائي في وصف المكان وأضفى له مشاهد شخصية وجدانية ففي هذا المشهد السردي يتعانق المكان مع الزمان في قوله: «كان يقول إنه يحسّ أن المدينة كلها منزله فضالة فالخضرة الدائمة في هذه البقعة الصغيرة تنعش القلب، ترسم بيد رشيقة فنانة أرصفة حالمة تزغرد، ذات أنفاس مبهورة، وممرات إسفلتية دقيقة صارخة، وبين فسحة وأخرى يندلع شلال ورود قرمزية وبنفسجية وصفراء محاطة بأخرى في ألوان شتى ، تاركة المدينة رقعة شطرنج تُبدي حدائق غير مسيّجة، غابات صغيرة تحتضن الطرق في كلّ منحى وممر. وفي الفجر تغرق المدينة في ضباب هلامي هائل، لا يلبث أن يتفتّت مرغوبا أمام أشعة الشمس التي تحيله إلى قطرات ساحرة تبلل كل شيء، لكنها تترك على أوراق الشجر دموعا كالدرر اللامع يتوهج تحت الأشعة الحنون»[2]. نجد صورة المدينة «فضالة» في عين أحد ابطال الرواية «سي الحبيب» يرويها لنا الروائي، صورة تتماهى مع نسيجه النفسي، وتمتد لتتماهى مع الشخصية في آن واحد، وهذا التمازج الوجداني قدمه الروائي بلغة شعرية تمازج فيها إيقاع الصورة وأطيافها الوجدانية؛ وبالعودة للنص لتحديد الصور التشبيهية نجد منه محذوف الأداة، كقوله:

- تاركة المدينة رقعة شطرنج، الأداة محذوفة والتقدير: «كرقعة شطرنج».
- غابات صغيرة تحتضن الطرق، الأداة محذوفة، التقدير: «كغابات صغيرة تحتضن الطرق».
- دموعاً كالدرر اللامع يتوهج، الأداة مذكورة: «تشبيه مفصل مجمل».

الروائي يمتلك حساسية إزاء سحر المكان لذلك جسده وفق منظوره الانطباعي المتوافق مع بطل الرواية، فنجد صورة الزمن تمتزج وجدانيا مع حالة المكان، ففي الفجر تغرق المدينة بضباب هلامي هائل، وتأتي أشعة الشمس لتفتت الضباب فتحيله إلى قطرات تترك على أوراق الشجر دموعا كالدرر اللامع المتوهج ... فالفجر والضباب وأشعة الشمس عناصر فنية تتداخل مع

1. نفسه، ص52.
2. نفسه، ص11.

المكان، تشكل المكونات النفسية للشخصية، وهي حاجة نفسية أكثر من وصف تقني فني جسده الروائي بلغة ليست دخيلة بل لغة إحساس شعري.

تبرز في الرواية تقنية أنسنة وصف الأشياء مستعيناً بالتشبيه، ينتقل معها المتلقي من فضاء سرد الأحداث إلى تأملات شاعرية، كقوله: «وكأن الصوت يجمع بنغماته خيوطاً تلتفُّ على مقاومة أي رجل فتسحبه نحو تلك الطاقة المندلعة من العينين المحرقتين ليذوب في نارها لم اضبط نفسي وقفتأ حدّقت فيها، وجه يحوي من الحلاوة ما يكفي نصف فتيات العالم»[3]. وكقوله: «ابتسمت: قبلتني في جبهتي قبلة خاطفة: أتكفي هذه؟ مرّة اخرى، على الرغم من أني كان يتنازعني شعور ثائر لمعاملتي كطفل مدلل»[4].

لقد كانت صور التشبيه مستمدة من واقع بيئي، تثير بالموازاة وصفا خياليا لما تحمله من إشارات صريحة تشي بتماثل فني بين المشبه والمشبه به، وتبقى أداة التشبيه عاملا فعالا في المقارنة بين طرفي التشبيه.

ب. الاستعارة

في رواية «زنقة بن بركة» أخذت الاستعارة التشخيصية مساحة واسعة، لاسيما في وصف المرأة ونخص بالذكر قريبة الجزائري؛ إذ وصف مفاتن جسمها بأوصاف عدة غلبت على صورة الوصف الطابع الاستعاري التشخيصي، الأكثر عمقا في الوصف إذ يضفي المبدع فيه الصفات الانسانية على الأشياء الجامدة، فتبدو أشياء متحركة، تعمل، وتتأمل، وتمارس شغبها، وتواصل فعل الإبداع... فاسمعه يقول: «أهدابها الطوال ترسم على بياض خديها أشعة شمس سوداء متناسقة»[5]. الاستعارة في تشخيص الأهداب وهي ترسم أشعة الشمس على بياض خديها، والرسم صفة وعمل الانسان وليس أي إنسان، بل إنسان فنان متمرس يتقن رسم الوجوه وتفاصيلها وتقاسيمها، ويقارب بين الألوان لأن أشعة الشمس ذهبية وليس سوداء كما ذكر المبدع، فعلى الفنان أن يتقن الابداع التشكيلي ووضع مقاربة وصفية تخيلية لتلك اللوحة وكل هذا نجده في أهداب المرأة الموصوفة.

تشكل الاستعارة التشخيصية لغة شعرية تجسد المعنى وتقارب في جعل الشيء الجامد شيئا متحركا متفاعلا ومتماهيا مع الحدث السردي، من ذلك قوله: «قالت العبارة الأخيرة بشكل مشفق، وكانت موجات صوتها المعذّب رحلة ممتعة فوق النجوم في ارتفاع وانخفاض يهيمان بي وأنا أحلّ ألغاز الحروف البشرية»[6]. وقوله: «كانت ترتدي ثوبا أبيض يتموج برشاقة حركاتها الرّاقصة،

3. نفسه، ص23.
4. نفسه، ص55.
5. نفسه، ص25.
6. نفسه، ص155.

ويشتد التصاقا عند الكشح الرّقيق لكنه كان يندلع عند الصدر وينتهي عند الكتفين ليخرج زندين بضّين كادا لرقتها يسيلان»[1]. وأيضا: «كان هذا الثوب الثالث الذي يتحدث بصراحة واضحة عن جمال ثدين عامرين بالفتنة والجمال خلال اليوم»[2].

إن هذا الاشتغال على الاستعارة التشخيصية يعكس لنا الغنى الرائع الذي تتميز به صور المبدع في الرواية، ولا يمكن في هذا المقام إعطاء معطيات عددية لهذه الصور وإن كانت تفيدنا في تقديم فكرة أولية عن تواتر وتوزيع عنصر الاستعارة التشخيصية، وتحديد عددها عن غيرها، لكن اكتفينا بهذا الكم من الصور الاستعارية التي تعطي انطباعاً كافياً عن المجال الحقيقي للصورة الاستعارية في رواية «زنقة بن بركة»، والتي لا تخرج عن الطابع العام لجنس الرواية، كفن تشخيصي بامتياز. يهدف إلى تقديم أشخاص وأحداث مقنعة للمتلقي بواقعيتها في تفاعلها مع عنصري الزمان والمكان.

ج. التضاد

لاينهض هذا المتغير الأسلوبي على تبيان قدرة المبدع في الاتيان بالمتضادات لإثارة الدهشة والتأمل، بل التلذذ باكتشاف المتلقي لموهبة المبدع في ايجاد العلاقات بين الألفاظ المتضادة أو المتباينة فضلا عن الجرس الموسيقي لاسيما إذا اقترب المتضادان أو المختلفان في البنية الإيقاعية والصرفية.

إن رواية «زنقة بن بركة» دخلت مخاض التضاد، من خلال مجموعة من العناصر منها:

– السرد الذاتي للراوي والسيرة الغيرية.

– ما عرضه الراوي في إشكالية تعدد المواجهة بين شخصية «سي الشرقي» وشخصية المرأة ونقصد «رقية قريبة الجزائري»، التي كان مبهورا بجمالها، دقيقا في وصف مفاتنها وكل حركاتها.

– ولا يخفى أن الرواية –عموما– أكثر الأنواع الأدبية قابلية لامتصاص الفنون البلاغية بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى، والتضاد من هذه الفنون التي تتجلى من خلاله صور السرد وفاعلية الشخصيات وتفاعلها.

وبتصفحنا لصور التضاد في الرواية نقف على قوله: «كان سي الحبيب قد أُجبر على الإقامة في «المحمدية» إثر الأحداث العاصفة التي طحنت البلد أوائل الستينات، وكان هارباً في طريقه إلى الشرق حينما أُلقي القبض عليه، ولم ينقذه من حبل المشنقة سوى الجلطة القلبية الشديدة التي طرحته

1. نفسه، ص157.
2. نفسه، ص167.

وقتا طويلا معلّقا بين الحياة والموت في سجن المستشفى، في عناية الأطباء وممرضين يخفون تعاطفهم بقناع متجهّم من تأدية الواجب، وحين انتهت الأزمة بسلام بإهمال المسؤولين البالغ...»[1].

الراوي لم يتكلف المجيء بالتضاد صنعة وإنما السياق السردي فرض هذه المتغيرة بأشكال عدة، لتكوّن الصورة الواقعية المؤثرة؛ نجد الطباق في (الحياة/ الموت) كلمتان متضادتان في المعنى في دائرة المفارقة السردية؛ إذ لولا مرضه وإصابته بالجلطة القلبية الشديدة التي طرحته وقتا طويلا في الفراش لكان ميتاً. ثم نعثر في النص ذاته على مقابلة سياقية، وفي هذه المقابلة يُنظر فيها إلى موضع البنية وعلاقتها بالبنى التي تجمعها علاقة البدلية، أو ما يسمى بالمقابلة المعجمية... هذا النوع من المقابلة لا يعتمد على المرجعية اللغوية للألفاظ، وإنما على موقعه السياقي الدلالي، نلمس المقابلة في موضعين، قال:

– «عناية الاطباء وممرضين يخفون تعاطفهم بقناع متجهّم من تأدية الواجب»؛ أي: هناك تعاطف وحب إلى هذا المناضل لكن خوفهم من بطش السلطة، وقوانين تأدية الواجب يخفون حبهم له.

– «وحين انتهت الأزمة بسلام، أحيط بإهمال المسؤولين البالغ»، يفترض أن يكرّم ويأخذ حقه مقابل ما قدمه من تضحيات وبطولات نضالية أوصلته إلى حبل المشنقة. يفترض أن يكرّم حاله حال المجاهدين الكبار الذين جاهدوا الاستعمار الفرنسي، لكن وقوف بعض الانتهازيين ضده حال دون ذلك...

يجد المبدع في المقابلة السياقية مرونة في التعبير، فهي تفصح عن قدرته على التصرف غير المقيد بالتقابل اللغوي الحرفي للألفاظ، مما يمنحه طاقة دلالية جديدة ويسبغ على المقابلة عمقا أو يجعلها أكثر قدرة على رسم صورة أو تصوير حركة، ومثل هذا وجدناه كثيرا في رواية زنقة بن بركة، من ذلك قوله: «ضحكت بغنج، حدّقت بي: ألم تتعجل؟ كل هذه المدة تقضيها معي ولا تعرف اسمي! ابتسمت: أنت قريبة الجزائري فقط: وقفتْ ذاهلة، زوت ما بين عينيها، عادت جلست على السرير: يا للمسكين! استمرت تضحك، أضافت من دون أن تسمح لي بالكلام، وقد أدركت أنها هي المقصودة في أحلامي: ضحية جديدة. أخذت أضحك أنا أيضا كنت مثارا ولا أعرف كيف أسيطر على تلك الإثارة، تجهم وجهها قليلا لكنه لم يفقد فتنته: لا أستطيع أن أحبك، فاقطع الخط»[2].

تظهر في هذا النص ثلاث مقابلات سياقية ساعدت اثنتان منها على تطور الحدث في المقابلة الثالثة، وهي تعد ذروة النص فنجد في الأولى مدة معرفته بها، وهي مدة تعد طويلة ثم عدم معرفة اسمها مع طول مدة معرفته بها، والثانية «تجهم وجهها قليلا ولكن لم يفقد فتنته»، والثالثة وهي

1. نفسه، ص10.

2. نفسه، ص55.

ذروة الصراع العاطفي؛ إذ «سي الشرقيّ» كانت أحلامه وردية اتجاه قريبة الجزائري، وكان يأمل أن يقطف أزهار حبها ويرتشف من عبيرها، لكن ظنه ذهب بعيدا؛ فهي تحب ذلك المناضل والبطل الأسطوري «سي الحبيب» بالرغم من انشغاله بحياة أخرى، وأشياء بعيدة كل البعد عن العواطف وحب النساء، نؤكد ذلك بقوله: «سألته: ما رأيك يا سي الحبيب؟... نعم يا سي الحبيب: ما رأيك في الحب؟

- ابتسم: لا أفهم قصدكِ
- ألا تعرف معنى الحب؟
- بلى، أنا أحب الناس .
- بدأ الحب يتكسّر بين شفتيها: وأنا من هؤلاء الناس؟
- هزّ سي الحبيب رأسه: نعم».

فهي لا توافق أن تكون من ضمن الجميع، تريده حبا خالصا لها لوحدها، لكن سي الحبيب لم يتغير بالرغم ما شاهده من مفاتن امرأة جميلة جدا عرضت عليه حبا، فكان ينظر إلى الأمر كمتفرج ليس أكثر.

في هذه الرواية تظهر لنا المقابلة السياقية بشكل واسع لاسيما في رسم صورة المحب وسلوكياته، وحين يسند صورة التعب ومعاناة والهموم إليه وصورة تقابلية أخرى هي صورة طرف آخر لا يظهر له الوجد، وقلبه الذي برح به الوجد والسقم، وصورة تقابلية أخرى هي صورة المحبوب تخلو من حبه له. وبهذا تعكس المقابلة السياقية في الرواية صورة ثلاث شخصيات: الراوي نفسه ورقية وسي الحبيب. تعكس حالة الانفصال والانفصام بين هذه الشخصيات.

خاتمة

في نهاية هذه القراءة الاستقرائية الأسلوبية لرواية «زنقة بن بركة» أسجل مجموعة من النتائج التي توصلت إليها:

1. الخطاب السردي في رواية «زنقة بن بركة» يعرف نوعا من التماهي بين شخصية المبدع وشخصية «سي الشرقي» أحد أبطال الرواية، وتدخل في أحداث الرواية وتتعالق مع الشخصيات الأخر كذلك، مما يسمح بملامسة حلول ذات المبدع في الآخر، لتبقى الذات هي الشخصية المحورية فتخلق رؤية جديدة هي «الرؤية مع».
2. الرواية تظهر على شكل سرد قصصي واحد لا يتباين فيها الزمن، وكأن أحداثها جرت في زمن واحد، زمن قصير فهي تفتقر إلى تقسيم يراعي تسلسل الفصول فصول كما جرت

العادة في جنس الرواية، لكننا نجد وقفات هي فرصة لاسترداد الأنفاس إن جاز الوصف؛ إذ قص الروائي أحداثها قطعة واحدة من ناحية، وانطبق المبنى على المعنى باتساق آخذ مبهر دون استطالات سردية، أو إفاضات وصفية، وفي بعد عن أي حشو لغوي زائد أو إيغال مفرط في معاينة الحوادث.

3. وراء إحالة الضمير علاقات بين أفكار المبدع وبين انفعالاته، لا يستطيع التحكم بل تفرض عليه نفسها، فتنوع الضمائر وتنوع خصوصياتها ناجم عن تنوع عواطف الراوي.

4. عمد المؤلف إلى ترتيب حركة الأفعال من حيث هي حركة الفاعل، من أجل بناء تراكيب تساعد على توظيف الصورة الحسية والتجريدية، وشكلت هذه الأفعال هاجس السعي عند الراوي في اختيار الفكرة وتقديمها، ثم تحقيق أمنيات شخوص الرواية على امتداد أحداثها.

5. عمد المبدع إلى استخدام أدوات الاستدراك خاصة «لكن» مع اسنادها إلى الضمير، وغايته ربط دلالات الأحداث وفق البنى الكلامية، وشرح وتوضيح الغموض الذي يقف أمامه المتلقي بشغف كي يفهمه.

6. كانت لغة الرواية لغة تلقائية ولدت لحظة الإبداع؛ لذلك نجد تنوعا في الصور، لاسيما الصور التي تقوم على التشبيه، والتي ترتبط بالسياق النفسي الإبداعي. وكانت صوره مستمدة من واقع بيئي وتثير بموازاة ذلك وصفا خياليا، وهي إشارة واضحة إلى تماثل فني بين طرفي التشبيه الرئيسين.

7. أخذت الاستعارة التشخيصية «الاستعارة المكنية» حيزا مهما في الرواية، لما لها من حيوية كبيرة تمتح مصادر مشعة تحيل على جمالية النص وطرائق اتصاله بالمتلقي، وتشخص الجماد وتجسده بهيئة كائن حي وسبيلها في ذلك الانزياح باللغة الاعتيادية إلى غير المألوف والمعتاد.

8. التضاد في «زنقة بن بركة» مفعم بدلالات نهضت بها السياقات، وكان قد خرج من مستواه المعروف إلى مستوى أسلوبي أكده طبيعة الخطاب السردي في الرواية، فالمقابلة السياقية التي تعتمد على المرجعية اللغوية أخذت حيزا كبيرا؛ لأن المبدع يجد فيها مرونة في التعبير غير مقيد بالتقابل اللغوي الحرفي للألفاظ.

المصادر والمراجع

- تمام (حسان)، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط5، 2006م.
- حميد (لحمداني)، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989م.
- صبحي (الفقي)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.
- صلاح (فضل)، بلاغة الخطاب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1992م.
- عمر (عتيق)، قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، دار دجلة، الأردن، ط1، 2016م.
- فاضل (عبود التميمي)، رؤيا الملك، دراسة أسلوبية، الناشر دار سردم للطباعة والنشر، العراق، ط2، 2009م.
- محمود (سعيد)، زنقة بن بركة، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط5، 2013م.
- محمد (عبد المطلب)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1999م.

الاستعارة بين شايم بيرلمان وجاك لاكان
إشكالية الاستعارة بين التحليل النفسي وبلاغة الحِجاج

حسن المودن(*)

لا شك في أن للاستعارة حضورا لافتا في شعرية أرسطو كما في خطابيته: في الأولى، تؤدي دوراً في التطهير؛ وفي الثانية، تؤدي دوراً في الإقناع؛ لكننا نفترض أن بيرلمان، في العصر الحديث، هو من أعاد إحياء الدور الثاني للاستعارة ووسعه وعمّقه. وبالمقابل، نسجل بأن مؤسس التحليل النفسي، سيجموند فرويد، قد استخدم الاستعارات في كتاباته كما في تحليلاته، ويكفي أن نستحضر مفهوم التكثيف في: تفسير الأحلام؛ لكننا نفترض أن المكانة التي تحتلها الاستعارة، في كتابات المعلّم الثاني جاك لاكان ومحاضراته وتدخلاته، أوسع وأكبر.

ولأن الاستعارة تحتل هذه المكانة كلها في بلاغة الحجاج كما في التحليل النفسي، ولأن بيرلمان ولاكان عاشا في العصر نفسه، وسمحت الظروف بأن يكون هناك حوار مباشر بينهما، فلذلك كله نقترحهما موضوعاً لهذه المقالة، من خلال أسئلة تهمّ إشكالية الاستعارة من منظوريهما المختلفين: ماذا عن الاستعارة في التحليل النفسي، وخاصة عند جاك لاكان؟ وماذا عن الاستعارة في بلاغة الحجاج، وخاصة عند شايم بيرلمان؟ وما أوجه الخلاف بينهما؟ وهل من الممكن بناء جسور تواصل بينهما؟

1. الاستعارة: موضوع حوار مباشر بين لاكان وبيرلمان

قدم شايم بيرلمان (Chaïm Perelman ؛1984–1912)، يوم 23 أبريل من سنة 1960، محاضرة بعنوان: «المثل الأعلى للعقلانية وقاعدة العدالة»؛ وذلك في إطار اللقاءات التي كانت تنظمها «الجمعية الفرنسية للفلسفة»؛ وهي المحاضرة التي نشرت في نشرة هذه الجمعية، عدد يناير مارس 1961(1).

وكان المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان (Jacques Lacan 1981–1901) من بين المتدخلين الذين ناقشوا شايم بيرلمان، وكان الموضوع الأساس في هذا الحوار بينهما هو: الاستعارة. وقد أعاد

*. أستاذ باحث، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، مراكش.

1. Bulletin de la société française de philosophie, 1961, 55 année, N°: 1, pp.1-28.

لاكان تحرير تدخله ليُنشَر بعد ذلك في العدد نفسه من النشرة، وهذا التدخل نفسه هو الذي سيعيد المحلل النفسي نشره مرة أخريبعنوان: «استعارة الذات» في كتابه الموسوم ب: كتابات (الصادر سنة 1966)[1]. والأكثر من ذلك، سيعود هذا المحلل النفسي إلى سؤال الاستعارة مرات أخرى في محاضراته التي ألقاها بداية السبعينيات[2].

لكن لابد أن نسجل أن المحلل النفسي جاك لاكان قد كان من قبل ذلك، بسنوات غير قليلة، منشغلا بسؤال الاستعارة، وكان ذلك واضحا منذ محاضرته: «الحَرف داخل اللاوعي» التي قدمها بجامعة السوربون يوم 9 ماي 1957، ونشرت في السنة نفسها بمجلة: التحليل النفسي La psychanalyse، وبمجلة: التحليل النفسي وعلوم الإنسان La psychanalyse et les sciences de l'Homme، قبل أن تظهر في كتابه: كتابات (1966).

وانطلاقا من كل هذا، يمكن أن نلاحظ كيف كان جاك لاكان، وبالتالي التحليل النفسي، منشغلا انشغالا كبيراً بسؤال الاستعارة: فمن الخمسينيات إلى السبعينيات، تكاد لا تخلو محاضراته وتدخلاته وكتاباته من هذه العناية التي يوليها لمسألة الاستعارة. ولذلك كله، يحق لنا أن نتساءل: ما هو سبب اهتمام جاك لاكان المحلل النفسي بالاستعارة كل هذا الاهتمام؟ وهل نجد لهذا الاهتمام مثيلا عند بيرلمان والبلاغيين الجدد؟ وهل توجد الاستعارة في قلب الفكر الحجاجي كما هي الحال بالنسبة إلى التحليل النفسي، وخاصة عند جاك لاكان؟

يمكن أن نفترض أن شايم بيرلمان قد أولى عناية خاصة للحجاج بواسطة الأمثلة والتشبيهات والاستعارات: انطلاقا من مؤلفه المشترك الأول: مصنف في الحجاج، البلاغة الجديدة، (1958، منشورات جامعة بروكسيل)، وصولا إلى مقالاته التي جمعها ميشال ماير ونشرها في كتاب بعنوان: بلاغات (1989، منشورات جامعة بروكسيل)، مرورا بمؤلفاته الأخرى (حقل الحجاج، 1969؛ امبراطورية البلاغة، 1977...)، سنجد هذا الاهتمام بالحجاج بواسطة الاستعارة، بوصفها وسيلة بلاغية ذات حمولة حجاجية، بل إن الفضليعودإليبيرلمانفيتحرير الاستعارة منبلاغةالمحسناتوإعادتهاإليبلاغةالحجاج، معبيانهاللاستعارةمندوركبيرفيالعلوموالآدابوالفلسفات. وإذا ما اكتفينا باستحضار مصنفه المشترك الشهير، سنجد هذا التأكيد على أن الاستعارة من العناصر الأساس في الحجاج، وأن «كل تصور لا يلقي الضوء على أهمية الاستعارة في الحجاج لا يمكنه أن يشفي غليلنا»[3].

وسيستمر هذا الاهتمام بالتمثيل والتشبيه والاستعارة مع أهل الحجاج على مختلف مشاربهم وتصوراتهم، ويمكن أن نشير إلى بعض الدراسات المهمة المنشورة في السنوات القليلة الأخيرة،

1. Jacques Lacan, «La métaphore du sujet», in: Ecrits, éd. Seuil, 1966.
2. J. Lacan, Séminaire: Encore, éd. Seuil, 1975.
3. Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation, La nouvelle rhétorique, p.535.

وخاصة من قبل باحثين من أمثال كرستيان بلانتان Christian Plantin وإمانويل دانبلون Emmanuelle Danblon، وباحثين آخرين بلا شك.

وهكذا، فإذا افترضنا أن الاهتمام بالاستعارة يبدو كبيرا عند المحللين النفسيين كما عند أهل الحجاج والبلاغة الجديدة، فإن السؤال يبقى هو: ما وجه الخلاف بين الاستعارة من منظور التحليل النفسي والاستعارة من منظور بلاغة الحجاج؟ وما الفرق بين الاستعارة الحجاجية والاستعارة النفسانية؟

2. الاستعارة: ما هي أوجه الخلاف بين البلاغة الجديدة والتحليل النفسي؟

في هذا اللقاء، قام لاكان يحيي بيرلمان لأنه تناول، من جهة أولى، علاقة الاستعارة بالصورة الذهنية (L'image)؛ أي: بالمدلول، وسؤاله الإشكالي المطروح هنا هو: هل الاستعارة هي علاقة بين صورتين (ذهنيتين)؛ أي: بين مدلولين؟ ولأن بيرلمان تناول، من جهة ثانية، العلاقة بين الاستعارة والمشابهة Analogie؛ أي: النظر إلى شيء من خلال شيء شبيه، فإن سؤاله الإشكالي هنا هو: هل تعني الاستعارة أن هناك شيئا مشتركا، وجه شبه (مدلولا مشتركا)، بين طرفيْ الاستعارة: المستعار له والمستعار منه؟

ولتطوير النقاش حول هذين السؤالين الإشكاليين، يعود جاك لاكان إلى الأمثلة التي قدمها بيرلمان في محاضرته، بهدف توضيح الإشكالات التي تثيرها الاستعارة بالنظر إلى العلاقتين المذكورتين أعلاه، وخاصة من منظور التحليل النفسي؛ ومن بين تلك الأمثلة واحد للفيلسوف بيركلي Berkeley:

«محيطٌ من العلم الزائف»

«un océan de fausse science»

«an ocean of false learning»

مستحضراً ما أكده بيرلمان من أنه يمكن تأويل هذه الاستعارة انطلاقا من الروابط الآتية:

سبّاح في المحيط هو مثل عالم في علم زائف؛

مَصبٌّ في المحيط هو مثل الحَقيقة في علم زائف؛

أرض مغلقة بالنسبة إلى المحيط هي مثل الحقيقة بالنسبة إلى علم زائف.

وبعد ذلك، سجل لاكان أن كل هذه الدلالات الممكنة هي التي تقود إلى اللا- معنى، متسائلا: ما معنى «علم زائف» «fausse science»، ملاحظا أن لفظة «تدريس» «learning» لا تعني «علم» «science».

وما يرمي إليه لاكان من وراء هذه الملاحظة هو أن الاستعارة تحيل بالذات على هذه النقطة حيث يجري إنتاج المعنى من داخل اللا-معنى، وخاصة إذا كانت الاستعارة شعرية إبداعية، إذ تكون المسافة الفاصلة بين الدال المحذوف والدال الذي عوضه وقام مقامه مسافة تسمح بانطلاق شرارة التأويل.

وانطلاقا من هذا المثال، وضح جاك لاكان أن الاستعارة لا يمكن اختزالها إلى مشابهة analogie؛ أي إلى تلك العلاقة التي تعني استبدال مدلول بآخر؛ ذلك لأن الاستعارة هي بالأساس استبدال دالّ بدالّ آخر.

وإذا كان بيرلمان، في ذلك المثال، يقترح تعريفا رباعي الأركان للمماثلة:

(أ) بالنسبة إلى (ب) هو ما يمثله (ج) بالنسبة إلى (د).

ويقترح أن هناك عنصرين اثنين (سباح/ محيط) في مقابل عنصرين اثنين آخرين (عالم/ علم زائف)، فإنه بالنسبة إلى لاكان، هناك ثلاثة عناصر (سباح/ عالم/ محيط) في مقابل عنصرَ واحد (مجهول كما في لغة الرياضيات، ويصعب تحديده، ويرمز إليه لاكاَن برمز س x في الرياضيات).

وهنا سجل جاك لاكان مجموعة من الملاحظات:

- من جهة أولى، عندما يتعلق الأمر بالشعر والاستعارة، فلا بد أن نعيد النظر في مفهوم العلامة عند اللساني فردناند دو سوسير، ولابد أن نأخذ بعين الاعتبار ذلك الخط الفاصل بين الدال والمدلول، لأنه في الشعر والاستعارة نجد المدلول ينزلق أسفل الدال؛

- ومن جهة ثانية، عندما يتعلق الأمر بالاستعارة، فإن الأمر لا يتعلق بالعلاقة العمودية بين الدال والمدلول فقط، بل لابد من الانتباه إلى العلاقة الأفقية؛ ذلك لأنه في الاستعارة يتعلق الأمر باستبدال كلمة بكلمة أخرى، بمعنى أننا أمام استبدال دالٍّ بدالٍّ آخر، ولا يتعلق الأمر أبدا بلقاء بين صورتين ذهنيتين (مدلولين)؛ وفوق ذلك، فالدالّ الغائب يظلّ حاضراً، بشكل من الأشكال، داخل سلسلة الكلام[1].

ولفهم السبب الذي جعل جاك لاكان يرفض اعتبار الاستعارة استبدال مدلول بمدلول آخر، بل يعدّها استبدال دالٍّ بدالٍّ آخر، لابد أن نأخذ بعين الاعتبار المفهوم المركزي في التحليل النفسي: اللاوعي، الذي لا يمكن أن نستوعب معنى الاستعارة بعيداً عنه عندما يتعلق الأمر بالتحليل النفسي؛ وهذا المفهوم المركزي هو الغائب عن تفكير شايم بيرلمان، وربما عن أغلب البلاغيين والحجاجيين الذين يربطون اللغة، لا باللاوعي، بل ربما بنظيره ونقيضه: الوعي.

1. François Dutrait, «Du rêve au poème», pp.25-47.

يرفض جاك لاكان اعتبار اللاوعي علامة بالمعنى الذي وضعه مؤسس اللسانيات: دو سوسير، فاللاوعي ليس بعلامة ذات مدلول ثابت، ولغة اللاوعي ليست بنسق من العلامات، بل إنه نسق من الدوال، فلا تمييز في لغة اللاوعي بين الدال والمدلول، والشبكة اللاواعية يمكن أن تكون مفتوحة على المعاني كلها: أي على دالّ خالص. وإذا كان دو سوسير De Saussure قد وضع نظرية للعلامة، فإن لاكان قد وضع نظرية للدال[1]. فهل يمكن للبلاغي الحجاجي أن يقبل بأن نحاجج بدالّ خالص لا يحمل مدلولا محددا يتحقق معه الهدف من الحجاج والإقناع؟

لكن الخلاف أكبر من ذلك، لأن لاكان هو صاحب مفهوم آخر متفرع عن تصوره الذي اختزلناه أعلاه: قوة الدال La puissance du signifiant، ومن خلال هذا المفهوم الأساس في نظريته النفسانية، سيتضح أن الذات ليست موجودة في مركز التفكير النفساني بالمعنى نفسه الموجود في التفكير البلاغي من أرسطو إلى بيرلمان؛ وبعبارة أخرى، فمن خلال هذا المفهوم كان جاك لاكان يوضح:

– أولا، أن مكانة الدال تكشف ضرورة الوظيفة الرمزية في وجود الذات (الإنسانية)، فالدال هو السبب في وجود الذات، ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تكون موجودة بذاتها من دون الدال؛

– وثانيا، أن مكانة الدال أو قوته تقرّب إلينا دور العالم الاستيهامي والرمزي بوصفه عنصرا مؤسِّسا لهذا «الواقع الداخلي» (المستقل عن الذات) الذي اكتشفه فرويد؛

– وثالثا، أنه إذا كان صحيحا أن الإنسان يستخدم اللغة ويقضي بها أغراضه، فإن الحقيقة الأخرى أن للدال، بوصفه شبكة رمزية، قدرة واسعة واستقلالية كاملة في علاقته بالذات (الإنسانية)؛ إذ بإمكانه أن يُقوّلها ما لا تريد أن تقوله، أو يدفعها إلى أن تقول ما لا تريد أن تقوله، أو يقول من خلال ما تريد قوله أشياء أخرى خارج وعيها وعلمها. وهذا البعد في اللغة هو الذي على لسانيات دو سوسير أن تأخذه بعين الاعتبار[2].

فهل نقول، في هذا السياق، إن هذا البعد هو الذي لا يأخذه أهل البلاغة والحجاج بعين الاعتبار؟ هل توجد الذات واللغة والعلامة والدال والمدلول بهذه المعاني عند البلاغي والحجاجي؟ أليست الذات المتكلمة/ المخاطبة بالعنصر الذي يوجد في مركز تفكير أهل البلاغة والحجاج؟ هل يأخذ أهل البلاغة والحجاج بعين الاعتبار أن الذات الإنسانية لا تتحكم في اللغة كل التحكم وأن اللغة يمكن أن تقوِّل الإنسان ما لا يريد أن يقوله؟ هل يأخذ أهل البلاغة والحجاج بعين الاعتبار أن الوعي ليس بالوحيد الذي يشتغل داخل خطاب الذات المتكلمة في علاقة بالذات المخاطبة؟ هل

1. Jean Le Galliot, Psychanalyse et langages littéraires, p.86.
2. Michel Arrivé, Linguistique et psychanalyse, p.99.

يأخذ أهل البلاغة والحجاج بعين الاعتبار أن اللاوعي يمكن أن يشتغل من داخل خطاب الذات، وأن يمرّر أشياء من دون أن تكون هذه الذات نفسها على علم بها؟ هل يتحكم الخطيب كل التحكم في اللوغوس (اللغة + العقل)؟ هل يوظف الخطيب الإيطوس بالمقاصد التي يريدها بالضبط (ألا يمكن للصورة التي يبنيها عن ذاته أن تقول للمستمع غير ما يريد أن يقوله من خلالها)؟ هل ينجح الخطيب دوما في استمالة المستمع بواسطة الباطوس (ألا يمكن لاستغلال العواطف أن يحقق عكس ما يرمي إليه الخطيب، ومن دون وعي منه بذلك؟)؛ وماذا عن لاوعي المخاطَب عندما يتلقى خطاب الخطيب؟ ...

وبالمقابل، في رد بيرلمان على جاك لاكان، نجده قد أشار، في افتراضنا، إشارتين مهمتين:

- الإشارة الأولى، أن أهل الحجاج مستعدون للاستفادة من اللسانيات والتحليل النفسي وغيرها من علوم الإنسان، والبلاغة الجديدة في مسيس الحاجة إلى فريق متنوع متعدد الاختصاصات؛

- والإشارة الثانية، تمكن صياغتها في شكل سؤال: ألا يُعدّ الحجاج مكبوتا داخل التحليل النفسي؟ أو بعبارة أخرى، إذا كانت البلاغة الجديدة تراهن على العنصر الاجتماعي، وهدفها الأكبر أن تستكشف هذا المنطق الآخر، المنطق الاجتماعي، وهو غير المنطق التجريبي أو المنطق الرياضي (هذا الذي يعتمده جاك لاكان في خطاطاته الشكلانية)، فلماذا يقصي التحليل النفسي هذا العنصر الاجتماعي أو هذا المنطق الاجتماعي من مركز تفكيره؟ لماذا يشتغل جاك لاكان بالنفسي بوصفه نسقا مستقلا بذاته عن الاجتماعي؟

3. الاستعارة: هل يمكن أن نبني جسور تواصل بين بيرلمان ولاكان؟

نفترض أن الفيلسوفة الفرنسية أنجيل كريمر-ماريتي (1927-2013؛ Angel Kremer Marietti) هي التي حاولت الربط بين شايم بيرلمان وجاك لاكان، مستحضرة بلاغيا آخر لتعتمده جسرا يربط بين الاثنين: إنه البلاغي الأمريكي كينيت بورك (1897-1993؛ Kenneth Burke): وذلك في دراستها: «بيرلمان ولاكان، الرهان على الاجتماعي وألاعيب الاستعارة»، المنشورة في مؤلَّف جماعي أشرف عليه ميشال ماير (MichelMeyer) بعنوان: بيرلمان، تجديد البلاغة (2004)[1].

وهكذا، فمن خلال هذا الثلاثي: بيرلمان، وبورك، ولاكان، ستعمل الفيلسوفة الفرنسية على أن تجد ما يمكن أن يربط بين بلاغة الحجاج والتحليل النفسي، وهي ليست متطفلة على الموضوع، ولا على هذين المجالين المعرفيين، مؤلفاتها حجة على ما نقول، ومن أهمها: لاكان وبلاغة اللاوعي (1978)؛ نيتشه والبلاغة (1992)؛ ميشال ماير والاستشكالية (2008)؛ نيتشه ورهانات التخييل (2009).

1. Angèle Kremer- Marietti: «Perelman et Lacan, enjeu social et jeux de la métaphore», in: Perelman, le renouveau de la rhétorique, pp 81-101.

تسجل أنجيل كريمر-ماربيتي، في بداية مقالتها، أن القرن العشرين يتميز بعودة المكبوت: عودة البلاغة؛ وقد تحققت هذه العودة من خلال علوم ومجالات معرفية عديدة (علوم البلاغة والحجاج، وعلوم التواصل، والفلسفة التحليلية، والسيميولوجيا، والتحليل النفسي، والفلسفة التفكيكية...)، ومن خلال أسماء عديدة (شايم بيرلمان، ورولان بارت، وجاك لاكان، وجاك دريدا...).

وتنتقل بعد ذلك للحديث عن الرهان الاجتماعي، موضحة أن البلاغة، كما تصورها بيرلمان، وكما جددها، هي هذه التي عادت لتتوجه نحو ما هو اجتماعي، وذلك لأنها بقيت وفية للخطابية الأرسطية؛ فالبلاغة عند بيرلمان تُدمج مسألة المستمَع لانشغالها الأساس بتلقي الجمهور، فهذا الأخير بالنسبة إلى أرسطو هو الذي يؤدي دور القاضي داخل ذلك الثالوث الذي يتألف من الإيطوس (الخطيب) واللوغوس (الخطاب) والباطوس (المستمع) (ص82).

وهذا الاهتمام بالاجتماعي، يتقاسمه شايم بيرلمان مع كينيت بورك، أحد أكبر المنظِّرين للبلاغة في القرن العشرين (ص83)؛ لكن هذا القاسم المشترك لا ينفي وجود فروق واختلافات أشارت إليها دراسات أخرى سابقة، ومن أهمها: أن بورك يوجه مجهوداته لتكون في خدمة الإنسانية جمعاء في حين أن بيرلمان لا يستهدف إلا الحُكم العقلاني لمجموعة من العقول؛ وأن بورك يستخلص من البلاغة سلطة مزدوجة تتألف من التماهي والانقسام في حين يرى بيرلمان في البلاغة تلك القوة القادرة على تذويب التوترات بين الجماعات بهدف تضامنها وانسجامها؛ وأن بورك يدرك من خلال بلاغته تلك الرغبة عند بني الإنسان في تجاوز انقساماتهم في حين يريد بيرلمان من خلال بلاغته أن يتجاوز ذلك الاهتمام البسيط بالتقنيات الحجاجية ليتجه نحو ذلك المنطق الاجتماعي في شموليته؛ وأن بيرلمان يطمح إلى توحيد العقول وتضامنها في حين نجد بورك يضيف طموحا آخر: أن تتوحد الرغبات والدوافع (ص83-84).

وبالنسبة إلى ألاعيب الاستعارة، فإن الفيلسوفة الفرنسية تسجل في البداية أن بيرلمان يركز على الجانب الاجتماعي في اللغة، فهي أداة للتواصل وللتأثير في الآخرين؛ أما بالنسبة إلى بورك فهو ينظر إلى الإقناع بوصفه فعلا يستهدف التماهي، ولذلك نجده يستدعي رغبات الأفراد ودوافعهم. ومن هنا، تفترض أنجيل كريمر- ماربيتي أن التصور البلاغي عند بورك هو الذي يفتح الباب واسعا أمام التصور البلاغي لجاك لاكان؛ ذلك لأن الذات الإنسانية، بالنسبة إلى بورك كما بالنسبة إلى لاكان، تُستخرَج من اللغة، لكن اللغة في نظره تَصدر عن تنظيم إنساني أساسه محيط اجتماعي، كما بالنسبة إلى بيرلمان (ص86-87).

يمكن لبيرلمان أن يضيف شيئا ما إلى تصور بورك (في ما يتعلق بالاستدلال الاجتماعي)، كما يمكن لبورك أن يضيف شيئا ما إلى تصور بيرلمان (في ما يتعلق بهذا اللقاء الاجتماعي الذي يعدّه لقاءً

بين الدوافع والرغبات)؛ لكن على الرغم من الاختلافات والفروق الموجودة بينهما، فإنهما يلتقيان، من دون اتفاق مسبق، في تأويل الاستعارة على أنها مشابهة، وهذا ما ناقش فيه جاك لاكان شايم بيرلمان بعد أن ألقى محاضرته بالجمعية الفرنسية للفلسفة: بالنسبة إلى بورك، للاستعارة دور أساس في حياة الكائنات الإنسانية، والعالَم من دون استعارة سيتحول إلى عالَم من دون غاية (ص88).

والسؤال الذي لابد أن نجيب عنه بالسلب أو الإيجاب، في نظر الفيلسوفة الفرنسية، هو هذا الذي شغل جاك لاكان، ولم يعره بيرلمان وبورك أي اهتمام: هل يمكن اعتبار الاستعارة «مشابهة مكثفة» (analogie condensée)؟ (ص89).

وعندما انتقد لاكان المثال الذي قدمه بيرلمان (للفيلسوف بيركلي)، فلأن تلك العناصر الأربعة للاستعارة، التي استخلصها بيرلمان، هي عناصر غير متجانسة ومتنافرة، وتنافرها له خط مشترك: هو خط الدال والمدلول، وذلك الخط يعني في نظر لاكان أن المدلول يقع أسفل الدال؛ أي أن للدال الأولوية على المدلول، وأن للأول قيمة أعلى من قيمة الثاني الذي يوجد أسفله.

ولأن لاكان يراهن على علاقة اللغة بالذات، فلذلك لا يمكن أن نناقش الاستعارة بعيدا عن مقولة الذات، فهذه الأخيرة -أي: الذات-، بالنسبة إلى لاكان، لا توجد إلا بواسطة دالّ وفي علاقة بدالّ آخر: ومن هنا، فبُعد الإقصاء (la dimension d' injure) أصلٌ في الاستعارة (ص91). ومعنى ذلك أن ذاتاً معينة لا يتأتى لها أن تُعرَّف بدالّ معين (طفل، عامل. .) إلا من خلال الاختفاء بوصفها ذاتا أسفل ذلك الدال، وبالتالي من خلال السقوط في اللامعنى (تبعا لآلية الإقصاء).

وهذه الفكرة نفسها هي التي توضحها الفيلسوفة عندما سجلت أن جاك لاكان سيعود سنة 1966، في محاضرة بعنوان: منطق الاستيهام، إلى طبيعة الاستعارة، هذه التي يربطها بكل ما هو أصل في كل دلالة: أن نفكر في الاستعارة يعني أن نفكر في تلك «الذات المشطوبة» (sujet barré) التي تنطلق من المكان الذي من المفترض أن تَظهر فيه لتنبثق من داخل مكان آخر هو الذي تَظهر فيه من جديد (ص91)، ومعنى هذا أن الذات هي ما يمثّله دالٌّ بالنسبة إلى دالّ آخر.

وبعد توضيح مسألة الذات عند لاكان في عمقها النفساني والفلسفي، تخلص أنجيل كريمر-ماريتي إلى أن بيرلمان لا يهتم بمسألة الذات، ولا بمسألة الرغبة، كما هو الأمر عند لاكان وبورك، ولكن إليه يعود الفضل الأكبر -تسجل الفيلسوفة- في وضع العلاقة الاجتماعية في مركز اهتمامه، وذلك ما ينقص المحلل النفسي جاك لاكان (ص101).

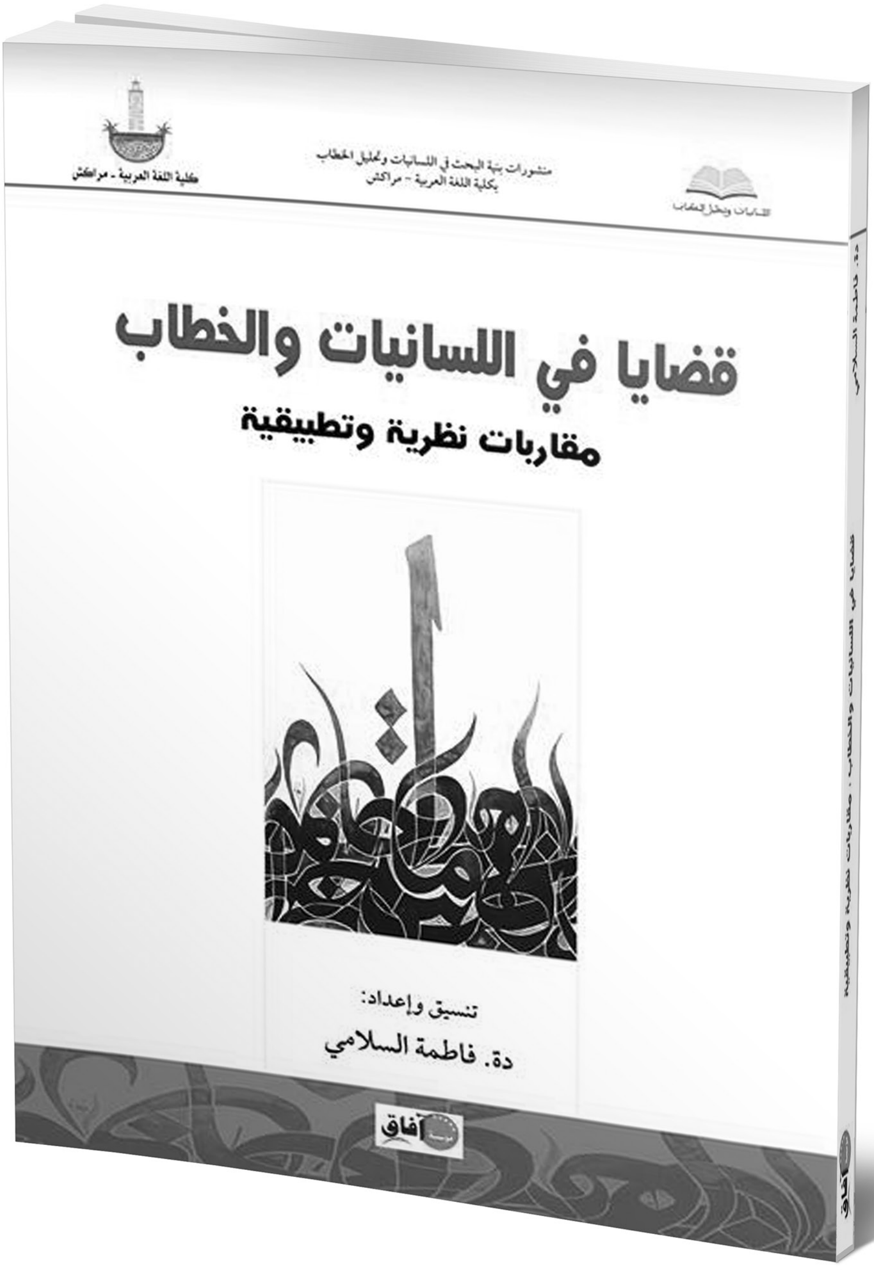
لكن، في نهاية مقالتنا هذه، يحق لنا أن نتساءل: هل استطاعت الفيلسوفة الفرنسية أن تبني جسور التواصل بين التحليل النفسي وبلاغة الحجاج؟ هل استطاعت أن تجعل من بورك صلة وصل بين بيرلمانو لاكان؟

كيف السبيل إلى بناء جسر للتواصل بين التحليل النفسي اللاكاني الذي يراهن على علاقة اللغة بالذات وبلاغة الحجاج عند بيرلمان التي تراهن على علاقة اللغة بالمجتمع؟

أفترض أن السؤال الذي ينبغي للتحليل النفسي وبلاغة الحجاج الإجابة عنه من أجل بناء جسور التواصل بينهما هو: كيف يَحدُث أن اللغة لا تكون لها الفعالية القصوى، في علاقتها بالذات كما في علاقتها بالمجتمع، إلا عندما يَحدُث لها أن تقول شيئا من خلال قولها شيئا آخر؟

المصادر والمراجع

- Chaïm Perelman, «L' ideal de la rationalité et la règle de la justice», Bulletin de la société française de philosophie, 1961, 55 année, N°: 1.
- Chaïm Perelman, L. Olbrechts- tyteca, Traité de l'argumentation, La nouvelle rhétorique, éditions de l'université de Bruxelles, 5ème éd, 1992.
- Christian Plantin, Analogie et métaphores argumentatives, A contrario, 16, 110-130.
- Emmanuelle Danblon, et Autres, Rhétoriques de l'exemple, fonctions et pratiques, Presses universitaires de Franche- Comté, 2014.
- François Dutrait, «Du rêve au poème», revue: L'en-je Lacanien, 1, N°: 22.
- Jacques Lacan:
    - Séminaire: Encore, éd. Seuil, 1975.
    - «La métaphore du sujet», in: Ecrits, éd. Seuil, 1966.
- Jean Le Galliot, Psychanalyse et langages littéraires. Nathan, Imprimerie Aubin, 1977.
- Marietti, Angèle Kremer, «Perelman et Lacan, enjeu social et jeux de la métaphore», in: Perelman, le renouveau de la rhétorique, coordonné par: Michel Meyer, PUF, 2004.
- Michel Arrivé, Linguistique et psychanalyse, Librairie Méridien, Paris, 1986.
- Roland Chemama, (sous-direction): Dictionnaire de la psychanalyse, Larousse, 1993.


منشورات بنية البحث في اللسانيات وتحليل الخطاب
بكلية اللغة العربية - مراكش
كلية اللغة العربية - مراكش
اللسانيات وتحليل الخطاب
قضايا في اللسانيات والخطاب
مقاربات نظرية وتطبيقية
تنسيق وإعداد:
دة. فاطمة السلامي
آفاق
دة. فاطمة السلامي
قضايا في اللسانيات والخطاب، مقاربات نظرية وتطبيقية

الصورة الفنية في التراث النقدي العربي
(قول على قول لبناء نموذج تصويري متكامل)

عبد الكريم الرحيوي[*]

1. قَولٌ في الصورة والخيال

منذ أول استخدام لمصطلح الصورة أو التصوير مع الجاحظ في عبارته الشهيرة التي يتحدث فيها عن الشعر قائلا: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1]؛ والكلام عنها يتوالى ويتعاقب.

يستند قدامة بن جعفر إلى عبارة الجاحظ تلك ويخلص إلى «أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[2].

وعبد القاهر الجرجاني نفسه يدين بالولاء للجاحظ ويعترف له بالسبق في طرح فكرة الصورة في المقاربة الشعرية حين قال: «واعلم أن قولنا: (الصورة)، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا؛ عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: (للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك). وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكِرَه منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: «وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»[3].

---

*. باحث، فاس.

1. كتاب الحيوان، ج3، ص131-132.

2. نقد الشعر، ص119.

3. دلائل الإعجاز، ص508. ولئن اتفق عبد القاهر هنا مع الجاحظ في فكرة الصورة، فالاختلاف بينهما في أمور عديدة يبقى

وإذا ما أعرضنا صفحا عن مقام ورود آراء هؤلاء وسياق ذلك، خاصة الجاحظ/ المعتزلي، وعبد القاهر/ الأشعري، ومن أيد هذا أو ناصر ذاك من التابعين بخصوص الخلاف الحاصل بين الطرفين في أمر المفاضلة بين ألفاظ الشعر ومعانيه، وأيهما أجدر بالعناية والأولوية؛ فإن الاتفاق يتجلى بيِّنا بينهما في أن التصوير هو أساس تمييز الأشياء، وهو عماد الإبداع الشعري عندما يتمكن الشاعر من إيجاد علاقة رابطة ربطا منطقيا بين الصورة المعلومة عقليا وبين المرئية بصريا بواسطة التلفظ والكلام، وبواسطة النقش والنحت والنقر والتخطيط في باقي أصناف الصناعات الإبداعية الأخرى.

ومن ثمة تصبح الصورة «صيغة جزئية ينسجها العقل ليخزن فيها تمثل الذات لشذرة من شذرات الموضوع، ومنسوجة صغيرة يودعها انفعال الداخل أمام الخارج، مما يخول لنا حق تصورها مثل خزان صغير يحتقب كلا من التصورات الذهنية والتفاعلات النفسية المتخارجة؛ أي: رؤية الداخل للخارج، من جهة، واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى»[1].

بمعنى أن الصورة هي ثمرة مجموعة من التفاعلات النفسية والذهنية التي اعتملت فيها وضعيات التقبل والاستجابة قصد ترجمة التمثلات إلى رؤى منسجمةٍ ومتناسقةٍ تقوم على تحقق المشابهة، رؤى تتفاوت درجة الحسن والإجادة في صياغتها بتفاوت درجة خصوبة الخيال من مبدع إلى آخر؛ لأن الخيال- في الأخير- «هو الفعل النفساني المكلف بصياغة الصور وتنسيقها في أنظومة أحادية البنية. فهو بذلك مسئول عن الصياغة والتلاحم معا. إنه يصوغ ويُمَلْغِم ما يصوغ في بنية عضوية واحدة»[2].

لمزيد من التوضيح نستأنس بالترسيمة الآتية:



[النموذج التصويري (تشبيهيا كان أم استعاريا) يختلف باختلاف العاملين 1 و2].

ويستدعي فعل إدراك الصورة توظيف الحواس والعقل والوجدان/ الذوق، وأما ما يتحقق من حاصل الانسجام والتلاحم والتناسب بين المتخيل والواقع أثناء إبداع الصورة وصوغها فهو

قائما، منها الاختلاف المذهبي، وقضايا أخرى متعلقة بفكرة المجاز، وبمشكلة خلق القرآن، واللغة والفكر، واللفظ والمعنى وغيرها... ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص313 وما بعدها.

1. يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص298.

2. نفسه، ص297.

بالذات ما يمنح الإنتاج الإبداعي قيمة جمالية وزينة نادرة عجيبة. فالصورة «باعثة النفس على شوق إلى نيل نفسي ووجداني وفكري، حميم وعميق، وهي ليست كذلك لأن المبدع أوجدها ولم توجد قبل إيجاده لها، بل هي كذلك قبل أن يتدخل المبدع في إيجادها، وما على المبدع إلا إعادة اكتشافها أو إعادة قراءتها، لما له من قدرة (بوصلية) على تأشير الجهة الواجب التوقف عندها، ثم إضاءتها جماليا»[1]. ثم إن الإعجاز الجمالي للصورة إنما يتأتّى من خلال ذلك الانسجام الذي يربط بين الأطراف المكونة للبنية التصويرية، «فالصورة الحق هي القادرة على تحقيق استمالة المفردة طوعا لا كرها، وهي الدليل على أن المزاوجة فيما بين الدال والدال، لم تكن مزاوجة شهوية عابرة، ولا مزاجية غصب واغتصاب، بل مزاوجة توافق وانسجام وشوق كائني»[2].

وفي الشعر نجد الشاعر العربي يستلهم، منذ القديم، من الطبيعة ومكوناتها عناصر صوره، «فالكون كله صورة ونحن صورة من صور ذلك الكون»[3]، ثم يختزن تلك الصور -شعوريا أو لاشعوريا- في مخياله المتسع زمناً، قبل أن يستند إليها عند الحاجة، فيستدعيها -بالسجية والعفو- ويسبغها على موصوفاته ليخرجها من الخفاء إلى التجلي؛ إذ لن يكلف نفسه حينها «إلا إعادة اكتشاف تلك الصورة الكونية المنسجمة، أو إعادة شتاتها وتفرقها ضمن وحدة نفسية نقدر، من خلالها، أن نتذوقها»[4].

كما أن حرص الشاعر العربي على التقاط الصور النادرة للإبانة عن المعاني الباطنية الدفينة وإخراجها واضحة جلية طريفة؛ كان أدعى أن يوظف منها ما يرتبط بالحياة الدينية القديمة والأساطير الخرافية الغابرة؛ إذ إن «احتمال تأثير الجوانب الدينية الأسطورية -إن وجدت- في خيال الشعراء في تكوين صورهم، قائم وقوي، لأن هذه الجوانب تظل مسيطرة على الذهن البشري حتى بعد موت المراحل الأسطورية المبكرة في حياة الشعوب، بزمن طويل»[5].

وذاك داع إلى الكشف عن وجه من وجوه الشعر العربي في الجانب التصويري ومرجعياته عند الشاعر، وهو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسربت إليه صور كان

1. عباس أمير، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل، ص44.
2. نفسه، ص44.
3. نفسه، ص49.
4. نفسه، ص49.
5. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص7. وقد تتبع الباحث في كتابه هذا عددا من الصور لدى الشعراء حتى آخر ق 2هـ، وبخاصة منها صورة المرأة، والحيوان، والإنسان بين شؤون الحياة والموت والطبيعة... وحاول أن يجد لها وجوها من علاقات الارتباط بالشعائر التعبدية والآلهة المعبودة قديما، وبالأساطير والمعتقدات الغيبية الموغلة في القدم. وبحثه، حقيقة، جدير بالاهتمام.

الشعراء يحرصون على ترديدها (...) مستوحين معتقداتٍ دينيةً وأساطيرَ، وشعائرَ قديمةً كانت ينبوع هذه الصور الأول[1].

وأيا كانت مرجعيات الصورة، أسطورية عَقَدِيّة أو من وحي الطبيعة وعناصرها الثرّة الملموسة والمحسوسة؛ فإن الشاعر العربي ابتكر عُدة أسلوبية ضمّنها ما اقتنصته مخيلته وما اختزنته ذاكرته من تلك الصور، وليست تلك العُدة إلا ما زخرت به إبداعاته الشعرية من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجازات وأمثال وغيرها من أساليب البلاغة البيانية التي أدت، إلى جانب وظيفتها البيانية، وظيفة بديعية جمالية عدلت بالخطاب وأخرجته من صورته العارية المكشوفة إلى صورة منمقة نادرة عجيبة.

1. قولٌ في التصوير بالمشابهة

نتتبع في هذا المطلب تطور مفهوم التشبيه بين النقاد والبلاغيين، ومزيته في الموازنات النقدية والمفاضلات بين الشعراء، قبل أن نستبين قُطْبِيَته في مجال الوصف؛ إذ بالمشابهة يتحقق الوصف الدقيق، وتقترب الصورة من ذهن السامع.

1. 2. في تطور مفهوم التشبيه بين النقاد والبلاغيين

أ. لمحة لغوية

في معجم العين للفراهيدي (ت 175هـ): «الشَّبَهُ ضرب من النحاس يلقى عليه دواء فيصْفرّ، وسُمي شَبَها لأنه شُبِّه بالذهب. وفي فلان شَبَه من فلان، وهو شَبَهُهُ وشِبْهُهُ، أي شبيهه. وتقول: شَبَّهْتُ هذا بهذا، وأَشْبَه فلان فلانا... ورأيتُك مثله في الشَّبَه والشِّبْه»[2].

وفي كتاب «جواهر الألفاظ» لقدامة (ت 337هـ) «يقال: أشْبَهه، وضارعه، وضاهاه، وشاكله، وماثله، وشابهه، وشاكهه (...) ويقال: هو شِبْهه، وشبيهه، ومِثْله، ومثيله، ومثاله»[3].

---

1. نفسه، ص8. من أمثلة مقاربة علي البطل الشعر العربي في ظل ارتباطه بالدين والأساطير، نلفيه ينظر إلى قول زهير –مثلا– مصورا رائحة ثغر المحبوبة وطعم ريقها (بسيط):

كَأَنّ ريقَتَها بَعْدَ الكرى اغتُبِقَتْ ... من طَيِّب الرّاح لَمّا يَعْدُ أَنْ عَتُقَا
شَجَّ السُّقاةُ على ناجودها شَبِمًا ... من ماءِ لِينةَ لا طَرْقًا ولا رَنَقَا

قال: «فيجتمع في هذه الصورة عنصران يرتبطان بالدين القديم ارتباطا حميما هما الماء والخمر» (ص74). وبيتا زهير في: شرح ديوانه، ص64–65. وقوله: اغتبقت: أي شُرِّبت غبوقا، والغبوق: شَرب العشي. والناجود: أول ما يخرج من الخمر، وقيل: إناؤها. والشبم: الماء البارد. ولينة: بئر عذب بطريق مكة. وقوله: لا طرقا ولا رنقا: لم يصبه شيء من بول أو بعر الإبل أو شيء من الكدر. وشج السقاة: صبوا على الخمر من هذا الماء البارد لمزجها؛ إذ لا يكادون يشربونه صرفا لشدتها.
2. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج2، ص304.
3. جواهر الألفاظ، ص12.

وفي اللسان لابن منظور: «الشِّبه والشَّبيه: المِثل، وأشبه الشيءُ الشيءَ: ماثله، وأشبهت فلانا وشابهته واشتبه عليّ، وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل منهما صاحبه، والتشبيه: التمثيل»[1].

وقال التهانوي: «الشِّبْه: المِثْل كما في المنتخب»[2].

فلغويا نسجل أن التشبيه يرادف التمثيل.

ب. التشبيه معيار تفاضلي لدى النقاد (استطراد)

قبل الحديث عن المعنى الاصطلاحي للتشبيه عند البلاغيين، نرى أنه من المفيد أن نشير إشارة سريعة (استطراداً) إلى تعامل الأوائل من نقاد الشعر مع التشبيه، إبرازا لمسيره ورصدا لتطور معناه تطورا نظريا، وإبانة لقيمته الفنية في البلاغة والنقد آنذاك، وإظهارا لإفادة اللاحق من السابق، وكذا مزية النقد في تطور المصطلح البلاغي؛ لأن التشبيه، من حيث التطبيق، كان مكتمل النشأة والنضج منذ ما قبل الإسلام، مرورا بالقرآن الكريم الذي يعتبر ذروة كل استعمال أسلوبي، ثم ما تلاه من العصور.

ومن الشواهد المهمة على ما سبق ما أورده ابن سلام (ت 232هـ) في كتاب «طبقات الشعراء»، مسوغا سرَّ تقديم امرئ القيس عن سواه من الشعراء، والسر «ليس أنه قال ما لم يقولوا ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب واتبعته فيه الشعراء، منه: استيقاف صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض، والخيل بالعقبان والعصي، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى، وكان أحسن طبقته تشبيها»[3].

فإجادةُ امرئ القيس التشبيه، وحيازتُه الأفضلية فيه بين أقرانه من طبقته، إضافة إلى ما عدده ابن سلام من الأشياء التي يرجع إليه فيها فضل السبق والابتداع، أنزلاه منزلة القيادة والريادة. فالإصابة في التشبيه حينها كان مطلبا نقديا يرفع أو يضع صاحبه أعلى أو أسفل درجات الترتيب في سلم الطبقات، والرماني ذكرها صراحة فقال متحدثا عن التشبيه: «وهذا الباب يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البلغاء، وذلك أنه يكسب الكلام بيانا بديعا»[4].

ومما يقوي هذا الرأي ما استدل به علماء البلاغة والنقد ممن حكموا بالأفضلية للحارث بن التوأم على حساب امرئ القيس، بعد المماتنة الشهيرة التي جمعت بينهما، والتي تناقلتها المصادر

1. لسان العرب، مادة (ش. ب. هـ).
2. كشاف اصطلاحات الفنون، ج1، ص1004.
3. طبقات الشعراء، ص42.
4. النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للخطابي والرماني وعبد القاهر الجرجاني، ص81.

القديمة[1]، وعلى رأسهم الخطابي الذي يرد علة هذه الأفضلية إلى إجادة الحارث التشبيه، فقال: «فلذلك قد أبر عليه الحارث لما جاء من حسن التشبيه والتمثيل الذي خلا منه كلام امرئ القيس، ولأجل ذلك آلى امرؤ القيس ألا يماتن شاعرا بعده»[2]. ومثل هذه الأحكام يمكن أن تستنبط من قصة إجازة زهير ابنَه كعبا في الشعر، وقصة حسان مع ابنه حين أجاد وصف الزنبور، ونحو ذلك.

والجاحظ (ت 255هـ) قاس به وجه المفاضلة بين كلام رسول الله وكلام غيره، فقال: «فمن كلامه (...): (الناسُ كُلُّهمْ سَواءٌ كَأَسْنانِ المُشْط) (...) وقال الشاعر(طويل):

سَـــواءٌ كَأَسْـــنانِ الحِـــمارِ فَـــلا تَـــرَى ... لِـــذِي شَـــيْبَةٍ مِنْهُـــمْ عـــلى نَاشِـــئٍ فَضْـــلا

وقال آخر(وافر):

شَـــبَابُهُمُ وشِـــيبُهُمُ سَـــوَاءُ ... فَهُـــمْ فِي اللُّـــؤمِ أَسْـــنانُ الحِـــمارِ

وإذا حصّلت تشبيه الشاعر وحقيقته وتشبيه النبي وحقيقته، عرفت فصْل ما بين الكلامين»[3].

والذي يتضح ههنا أن التشبيه كان معروفا منذ القديم، وأنه معيار من معايير الموازنة والنقد؛ غير أن ضبط حده ورصد أقسامه -مثله مثل باقي فنون البلاغة والبيان حينها- لم يتم بعد، إلا أن هذه الومضات النقدية بشأن هذا الأسلوب كانت بمثابة مخاض لميلاد رؤية بلاغية تفتحص دقائق أموره وتفاصيل بنيته وجزئيات تركيبته.

ج. التشبيه في اصطلاح البلاغيين

إن ما كان يعنيه التشبيه عند اللغويين كما استنتجنا سلفا هو عينه ما ذهب إليه بعض البلاغيين منهم ابن الأثير، الذي استغرب التفريق بين التشبيه والتمثيل فقال: «وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا بابا مفردا، ولهذا بابا مفردا، وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع، يقال: شبَّهتُ هذا الشيء بهذا الشيء كما يقال: مثَّلته به. وما أعلم كيف خفي ذلك على أولئك العلماء مع ظهوره ووضوحه»[4]. إلا أن علماء البلاغة بعده من المتأخرين فرقوا بين هذا وذاك وتوسعوا في الحديث عن كل منهما.

ويبقى للجاحظ دائما فضل السبق في النظر إلى التشبيه من جهة طرفيه: المشبه والمشبه به، وإن كان المصطلحان لم يحددا بعد بهذه التسمية، ولكن يمكن استنتاج ذلك من خلال هذا النص الذي سنسوقه تقوية للموقف؛ إذ يبدو تنبه أبي عمرو إلى ما يشبِّه به العرب عند إيراد المدح، ثم ما يشبِّهون به عند

1. ينظر نص المماتنة على سبيل المثال في: ديوان امرئ القيس، صص147-148-149. والعمدة، ج1، ص202-203، وفي: بيان إعجاز القرآن للخطابي، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، صص59-60-61.
2. بيان إعجاز القرآن للخطابي، ضمن: ثلاث رسائل... ، ص61.
3. البيان والتبيين، ج، ص19.
4. المثل السائر، ج2، ص115.

العكس، إذ لا يزيدون على قلب المعنى وعكسه عما كان عليه حالَ المدح، يقول: «وقد يشبِّه الشعراءُ والعلماءُ والبلغاءُ الإنسانَ بالقمر والشمس، والغيثِ والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحيَّة وبالنَّجم، ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حدِّ الإنسان، وإذا ذمُّوا قالوا: هو الكلب والخنزير، وهو القِرد والحمار، وهو الثور، وهو التَّيس، وهو الذيب، وهو العقرب، وهو الجُعَل، وهو القرنْبي؛ ثم لا يُدخلون هذه الأشياءَ في حدود الناس ولا أسمائهم، ولا يُخرجون بذلك الإنسانَ إلى هذه الحدودِ وهذه الأَسماء»[1].

وتظهر صرامة الجاحظ في مقاربة أسلوب التشبيه من خلال هذا التمايز الصارم لوجوه التشبيه، خصوصا أن قضية التشبيه -وما نتج عنها من صراع كلامي بشأن تشبيه الأسماء والأفعال في القرآن- من بين القضايا التي عني المتكلمون بشأنها وهم يقاربون النص الديني. «ولعل في جمع الجاحظ بين العلماء والشعراء في هذا المقام فضلا عن هذه النظرة الصارمة للتشبيه، ما يشي بفهمه المنطقي لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه، وما يشي أيضا بالتأثير المبكر للمتكلمين في تحديد مفهوم التشبيه، والانحراف به عن طبيعته الأصيلة»[2].

ويعتبر المبرد (ت 285هـ) أول من تناول أسلوب التشبيه بالدراسة المنهجية المفصلة، وأول من حاول تحديده بتعريف يؤطره حين قال: «واعلم أن للتشبيه حدا لأن الأشياء تَشابه من وجوه، وتَباين من وجوه. فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع. فإذا شُبه الوجه بالشمس والقمر فإنما يراد به الضياء والرونق، ولا يراد به العظم والإحراق»[3].

وهنا بدأت معالم أسلوب التشبيه تتضح فنيا من حيث وجه المشابهة الذي يقع التشبيه من جهته. حتى إن المبرد تقصّى كلام العرب فوجدهم يشبهون «المرأة بالشمس، والقمر، والغصن، والكثيب، والغزال، والبقرة الوحشية، والسحابة البيضاء، والدّرة، والبيضة. وإنما تقصد من كل شيء إلى شيء»[4]؛ أي إنها تقصد من كل الوجوه وجها، كأن تقصد من الغزال جيدَه، ومن الغصن قدَّه، ومن البقرة لواحِظَها، ومن الدُّرة صَونَها، ومن البيضة بياضها لا شكلها، وهكذا...

ولم يزد أبو العباس ثعلب (ت 291هـ) في كُتيِّبه (قواعد الشعر) على أن قال: «والتشبيه كقول امرئ القيس (طويل):

كَأَنَّ دِمَـــاءَ الهاديَـــاتِ بِنَحْـــرِه   عُصَـــارةُ حِنَّـــاءٍ بِشَـــيْبٍ مُرَجَّـــلِ»[5]

---

1. الحيوان، ج1، ص221.
2. جابر عصفور، الصورة الفنية، ص175.
3. المبرد، الكامل، ج2، ص948. وقوله: تَشابهُ وتَباينُ بمعنى: تتشابه وتتباين، إسوة بـ: ولا تَعاونوا وبـ: لتَعارفوا، وبـ: تَنَزَّل الملائكة والروح... كما ورد في القرآن الكريم. ويظهر تأثُّرُ المبردِ الجاحظَ في صرامته في قوله مؤكِّدا جازماً: «اعلم أن للتشبيه حدا». وينظر للتوسع: الصورة الفنية، ص175.
4. الكامل، ج2، ص950.
5. أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، ص35.

ثم نجده يذكر البيت نفسَه بعد أن قال: «والتشبيه الخارج عن التعدي والتقصير كقول امرئ القيس: البيت»[1]، ويشرع في سرد شواهد الشعر للتدليل على ما استحسن من التشبيهات، وما اعتدل منها، وما أفرط وأغرق فيها، بروح يطغى فيها النقد على البلاغة.

وهو النهج نفسه الذي نحاه معاصره عبد الله بن المعتز (ت 295هـ)، الذي عرض للتشبيه في مؤخرة باقي المحاسن التي أضافها إلى الفنون الخمسة عمدة البديع عنده، فلم يعرّفه ولا فصّل في أقسامه، وإنما اعتبر أن حسن التشبيه من محاسن الكلام، ومثّل عليه شعرا ونثرا، واستولى على مساحة ورقية تداني لوحدها ثلث ما خصصه لباقي محاسن الكلام الأخرى[2]. وأرى في ذلك إشارة إلى أهمية التشبيه عنده وفي باب البديع الذي لأجله ألف كتابه، بل وكأنه يرى أنه عماد من أعمدة البديع لا يقل شأنا عن الخمسة التي استولت على جل الكتاب.

ونظر ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) إلى أسلوب التشبيه في شعر شعراء الجاهلية والمخضرمين فألفاه على ضروب مختلفة تؤثثها الصورة، والهيئة، والمعنى، والحركة، واللون، والصوت، مستقلة أو متداخلة متمازجة، على أنه كلما «اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسُن الشعر به»[3]، و«الشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدها ويتأكد حسنها، ويتوقى الاقتصار على ذكر المعاني التي يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطيف لها لئلا يكون كالشيء المعاد المملول»[4].

وحظيت أدوات التشبيه لدى ابن طباطبا بالاهتمام عينه الذي حظيت به ضروب التشبيه، ولذلك نجده يحض الشاعر على استعمال الأدوات على حسب رتب التشبيهات في المصداقية، «فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه كأنه أو قلت ككذا، وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد»[5].

فابن طباطبا في مقاربته لأسلوب التشبيه نراه يغازل قضيتين نقديتين أثارتا نقاشا واسعا في النقد العربي القديم، أولاهما: قضية الصدق والكذب في الشعر، وأخراهما: قضية السرقات الشعرية أو الإغارة. ولذلك نجده يحث على المزج بين ضروب التشبيه ليتأكد الصدق فيه، وعلى استعمال أدوات تشبيهية بعينها للتشبيه الذي يأتي به الشاعر في معرض الصدق ومقامه وإلا فله غيرها فيما عدا ذلك. كما نجده يحض على التصرف في ضروب التشبيه بالمزج بينها ليتوقى المتكلم الوقوع في

1. نفسه، ص36.
2. كتاب البديع، من الصفحة 68 إلى الصفحة 74.
3. عيار الشعر، ص23.
4. نفسه، ص27.
5. نفسه، ص27.

السرق ومكرور الكلام. ولم يفت العلوي الإشارة إلى سمات الجمال التي يمنحها تداخل المعاني في التشبيهات؛ إذ بواسطتها «تكثر شواهدها ويتأكد حسنها»[1].

ولعل الذي يمكن تسجيله انطلاقا من الشواهد التي ساقها المبرد وثعلب وابن المعتز وابن طباطبا لأسلوب التشبيه إنما هو إلمامهم جميعا بالوجوه المتنوعة التي يأتي عليها، وبالأدوات المختلفة التي يؤدي بها المتكلم، شاعرا كان أو ناثرا، معاني الوصف، سواء أكانت حروفا أم أفعالا أم أسماءً، ظاهرة أم مطوية. على أن العلوي نضجت رؤيته لأسلوب التشبيه أكثر من غيره من سابقيه وأهل زمانه.

وقد عني البلاغيون بعد ذلك بالتشبيه عناية بالغة فراحوا يتفننون في تعريفه اصطلاحا، ويفصلونه على حسب أركانه. إلا أن هاته التعريفات لا تخرج عن فلك واحد نقطة ارتكازه التقارب والاشتراك، المشاكلة والمناسبة، الجمع والمشابهة والاتحاد.

ومن تلك التعريفات –على كثرتها نظما ونثرا– ما ذكره قدامة بن جعفر (ت 337هـ) في نعت التشبيه فقال: «إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك، فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حد الاتحاد»[2].

ويرى قدامة أن التجديد في التشبيه أمر لا غنى عنه للشاعر حتى لا يكون كلامه غفلا من الجمال وخاليا من الابتداع، وذلك بأن يعمد إلى أن «يقع في التشبيه تصرف إلى وجوه تستحسن، فمنها: أن تجمع تشبيهات كثيرة في بيت واحد وألفاظ يسيرة (...)، ومنها: أن يشبَّه شيء بأشياء في بيت أو لفظ قصير (...)، ومنها: أن يشبه شيء في تصرف أحواله بأشياء تشبهه في تلك الأحوال»[3].

ومع أبي الحسن علي بن عيسى الرماني (ت 386هـ) أخذ الدرس البلاغي يكتسي صبغة علمية تحليلية تنظر إلى الأساليب من جوانب مكوناتها جميعها، فنلفي الرماني يسلط الضوء على أسلوب التشبيه من جهة المشبَّه، ثم من جهة المشبه به، ثم من جهة الأداة، ثم من جهة القيمة البلاغية والجمالية التي يكسو بها التشبيه الكلام، ثم من جهة التصرف في ضروب التشبيه وأفانينه لحيازة الشاعرية وتملك زمامها. وكان ذلك كله تمهيدا لدرس الإعجاز القرآني الذي هو وكده وغايته،

1. نفسه، ص27.
2. نقد الشعر، ص109.
3. نفسه، ص113. وأمثلة كل وجه من وجوه التصرف تلك شعرا في الإحالة نفسها. ويعرف قدامة التصرف في التشبيه بقوله: «ومن أبواب التصرف في التشبيه أن يكون الشعراء قد لزموا طريقا واحدا في تشبيه شيء بشيء، فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء»، ص115.

والذي يمكن الجزم بأنه الواحة الخصبة التي نمت وترعرعت وتطورت في أحضانها البلاغة العربية تطورا لم تشهده من قبل.

يحد الرماني التشبيه بقوله: «هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس. فأما القول فنحو قولك: زيد شديد كالأسد، فالكاف عقدت المشبه به بالمشبه، وأما العقد في النفس فالاعتقاد لمعنى هذا القول. وأما التشبيه الحسي فكماءين وذهبين يقوم أحدهما مقام الآخر ونحوه، وأما التشبيه النفسي فنحو تشبيه قوة زيد بقوة عمرو، فالقوة لا تشاهد ولكنها تعلم سادة مسد أخرى فتشبه. والتشبيه على وجهين: تشبيه شيئين متفقين بأنفسهما، وتشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما مشترك بينهما، فالأول كتشبيه الجوهر بالجوهر وتشبيه السواد بالسواد، والثاني كتشبيه الشدة بالموت والبيان بالسحر الحلال. والتشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف»[1].

وحظي طرفا التشبيه لدى الرماني بمزيد من التفصيل، إذ نظر إليهما فوجد أن «الأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه به على وجوه: منها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة. ومنها إخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة. ومنها إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة. ومنها إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة. فالأول نحو تشبيه المعدوم بالغائب، والثاني تشبيه البعث بعد الموت بالاستيقاظ بعد النوم، والثالث تشبيه إعادة الأجسام بإعادة الكتاب، والرابع تشبيه ضياء السراج بضياء النهار»[2].

وخلص الرماني إلى أن التشبيه في نهاية المطاف وجهان: «تشبيه بلاغة وتشبيه حقيقة. فتشبيه البلاغة كتشبيه أعمال الكفار بالسراب. وتشبيه الحقيقة نحو: هذا الدينار كهذا الدينار فخذ أيهما شئت»[3].

ولكن من خلال أمثلة القرآن الكريم التي بين بواسطتها الرماني ما كان يورده من إضاءات حول أسلوب التشبيه، يتبين -على ما هو متوقع- أنه يحث على تشبيه البلاغة وينص عليه لاتصافه بالأدبية خلاف تشبيه الحقيقة الذي يبقى فيه الطرف الأول هو الآخر عينه.

وأما المزية الجمالية والنكتة البلاغية للتشبيه عند الرماني فإنها تتجلى في «أنه يكسب الكلام بيانا عجيبا، [وأنه] على طبقات في الحسن، [وأن] بلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيانا فيهما»[4]، زيادة على إخراجه الأغمض إلى الأظهر كما سبق.

1. النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل... ، ص80-81.
2. نفسه، ص81.
3. نفسه، ص81.
4. نفسه، ص81.

تلك، إذاً، رؤية بلاغية متطورة متكاملة نجدها -لأول مرة- تتعامل مع أسلوب بلاغي جمالي بياني، مثل التشبيه، بهذه الطريقة الفاحصة المتأنية، التي ستكون -لمن جاء بعد الرماني- المنطلقَ الرئيس والأرض الخصيبة التي أنبتت ما يستندون إليه لإنتاج أية إضافة في الموضوع.

ولابن جني (ت 392هـ) -وإن اشتهر نحواً- لفتة بديعة حول فائدة التشبيه البليغ، نستبينها من قوله: «قولهم: أنت الأسد، وكفك البحر... معناه المجاز والاتساع؛ ألا ترى أنه إنما يريد: أنت كالأسد، وكفك كالبحر»[1].

وأبو هلال العسكري (ت 395هـ) اتفق على أن «التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه»[2].

أما الباقلاني (ت 403هـ) فقد جعل البلاغة على عشرة أقسام التشبيه ثانيها رتبة عنده بعد الإيجاز وقبل الاستعارة، يليها التلاؤم والفواصل والتجانس والتصريف والتضمين والمبالغة وحسن البيان. ثم نقل تعريف الرماني للتشبيه نقلا حرفيا ومثّل له بالقرآن الكريم، بأدوات أشهرها الكاف و«كأن» و«مِثل»[3].

ويعرف ابن رشيق (ت 463هـ) التشبيه بأنه «صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم: (خد كالورد) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه»[4]. ويبين ابن رشيق مزية التشبيه معترفا للرماني بسبقه قائلا: «والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الرماني في كتابه، وهو عنده في باب الاختصار»[5]، ويضيف: «وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك»[6]، ولا سبيل إلى تحقيق هذا التقريب إلى فهم السامع إلا «أن تشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدون إذا أردت ذمه»[7]. وأشار إلى ضرب من التشبيه يقوم على سبق الشاعر إليه من غير استناده

1. ابن جني، الخصائص، ج2، ص177. ويرى أن التشبيه مجاز فيقول: «وإنما يقع المجاز ويُعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه. فإن عدم هذه الثلاثة كانت الحقيقة البتة». الخصائص، ج2، ص442.
2. كتاب الصناعتين، ص239.
3. الباقلاني، إعجاز القرآن، ص268-269.
4. العمدة، ج1، ص286.
5. نفسه، ج1، ص287. وينقل بعد ذلك أقسام التشبيه عن الرماني جاعلا تشبيه البلاغة تشبيها حسنا، وتشبيه الحقيقة تشبيها قبيحا.
6. نفسه، ج1، ص289. وهو التشبيه الحسن أيضا، وعكسه التشبيه القبيح وهو الذي يشبه الأوضح بالأغمض، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه. ج1، ص287. كما أنه يرى أن «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا. وأصل الوصف الكشف والإظهار». ج2، ص295.
7. نفسه، ج1، ص299.

إلى ما سواه أو استيحائه من كلام ما دونه، وسماه: العقيم، وهو مسبوق إليه من قِبل الحاتمي وعنه نقله[1]. ويعرفه ابن رشيق قائلا: «ومن التشبيهات عقم لم يُسبق أصحابها إليها، ولا تعدى أحد بعدهم عليها، واشتقاقها فيما ذكر من الريح العقيم، وهي لا تلقح شجرة ولا تنتج ثمرة»[2].

ويثير أبو سنان الخفاجي (ت 466هـ) معاصر ابن رشيق نقطةً مهمة تتعلق بالركن الرابع من أركان بنية التشبيه وهو وجه الشبه؛ إذ أصر على القول: إنه «مما يَحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه به واقعا مشاهدا معروفا غير مستنكر، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان»[3]؛ لأن «الأصل في حسن التشبيه أن يُمَثَّل الغائبُ الخفيُّ الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يمثل الشيء بما هو أعظم منه وأحسن وأبلغ، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة»[4]، وفي هذا فوائد أخرى بيانية لاستعمالات التشبيه.

وسلط الضوء على التمثيل وربطه بالفصاحة والبلاغة لما له من مزية الإبانة عن المعاني الكثيرة بأوجز لفظ، وأكد لزوم كون المثال أوضح من المُمثَّل حتى يؤدي وظيفته البيانية بنجاح، فقال: «ومن نعوت الفصاحة والبلاغة أن يراد معنى فيوضح بألفاظ تدل على معنى آخر وذلك المعنى مثال للمعنى المقصود. وسبب حسن هذا مع ما يكون فيه من الإيجاز أن تمثيل المعنى يوضحه ويخرجه إلى الحس والمشاهدة، وهذه فائدة التمثيل في جميع العلوم؛ لأن المثال لابد أن يكون أظهر من المُمَثَّل، فالغرض بإيراده إيضاح المعنى وبيانه»[5].

ومما استشهد به أبو سنان لتوضيح فكرته قول زهير (طويل): [6]

وَمَـنْ يَعْـصِ أَطْـرافَ الزِّجـاجِ فَإِنَّـهُ   يُطِيـع العَـوالِي رُكِّبَـتْ كُلَّ لَهْـذَمِ[6]

وذلك لأن زهيرا «عدل عن قوله: ومن لم يطع باللين أطاع بالعنف، إلى أن قال: ومن لم يطع زجاج الرماح أطاع الأسنة. وكان في هذا التمثيل بيان المعنى وكشفُه»[7].

1. الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج1، ص178.
2. نفسه، ج1، ص296. ومثله قول الحطيئة يصف لغام ناقته(طويل):
تَرَى بيْنَ لَحْيَيْها إذَا ما تَرَغَّمَتْ   لُغامًا كَبَيْتِ العَنْكَبُوتِ المُمَدَّدِ (الديوان، ص68).
3. سر الفصاحة، ص253.
4. نفسه، ص246.
5. نفسه، ص232.
6. البيت في معلقته، ص27. والعوالي: صدور الرماح وأعاليها مما يلي السنان. والزجاج في أسافل الرماح. واللهذم: السنان الماضي النافذ. وقيل: المعنى أنهم كانوا يستقبلون العدو، إذا أرادوا الصلح، بأزجة الرماح، فإن أجابوهم إلى الصلح حقنوا الدماء، وإلا قلبوا إليهم الأسنة وقاتلوهم. قال الأعلم: «وضَرَب الزّجاج والعوالي مثلا» (ص28). وقال ثعلب: «قال أبو عبيدة: هذا مثل. يقول: إن الزُّجَّ ليس يُطعن به، وإنما يطعن بالسنان، فمن أبى الصلح -وهو الزج الذي لا يطعن به- أطاع العوالي -وهي التي يطعن بها-. قال: ومثل للعرب: (الطعن يظأر) أي: يعطف على الصلح». (ص36).
7. سر الفصاحة، ص233.

ويأتي إمام البلاغة الفذ عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فيسهب في الحديث عن التشبيه وأقسامه وأنواعه وما يتصل به من استعارة وتمثيل، فيعرفه، أولا، بقوله: «التشبيه أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد وللحجة حكم النور»[1]. فيصر على ضرورة ثبوت المعنى أو الحكم بين الطرف المشبَّه والطرف المشبه به طردا لانتفاء هذا الثبوت من المقاربة التشابهية. ثم نراه يفرق بين التشبيه وبين التمثيل فيجعل الأول أعم والثاني أخص، ويعد كل تمثيل تشبيها وينفي أن يكون كل تشبيه تمثيلا[2]. ثم يبين عن المزية الأسلوبية الجمالية التي يكتسبها الكلام مع بعض أدوات التشبيه وتغيب عنه مع بعض، ذكرا وحذفا، فيقول: «فإنك تقول: «زيد كالأسد» أو: «مثل الأسد» أو: «شبيه الأسد» فتجد ذلك كله تشبيها غفلا ساذجا- ثم تقول: «كأن زيدا الأسد»، فيكون تشبيها أيضا، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيدا، لأنك ترى له صورة خاصة، وتجدك قد فخمت المعنى وزدت فيه، بأن أفدت أنه من الشجاعة وشدة البطش، وأن قلبَه قلبٌ لا يخامره الذعر ولا يدخله الروع، بحيث يُتوهم أنه الأسد بعينه. ثم تقول: «لئن لقيته ليلقينك منه الأسد»، فتجده قد أفاد هذه المبالغة، لكن في صورة أحسن، وصفة أخص، وذلك أنك تجعله في «كأن» يتوهم أنه الأسد، وتجعله ههنا يُرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حد التوهم إلى حد اليقين»[3].

ومن الناس من ألف في فن التشبيه ولم يتعده إلى ما سواه، فهذا علي بن ظافر الأزدي الأسدي (ت 623هـ) يفرد كتابا في الموضوع أسماه: غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، ضمنه ما جادت به قرائح الشعراء من التشبيهات العجيبة، وأكد في خطبة الكتاب أن «فن التشبيه بين الأشعار عالي القدر، نابه الذكر، لا يمكن كل الناس سلوك جادته، ولا يقدر إلا اليسير منهم على إجادته، حتى استهوله أكثر الشعراء واستصعبه، وأبى بعضهم أن يجهد بأن يروض مصعبه، وقالوا إذا قال الشاعر «كأن» فقد ظهر فضله أو جهله»[4].

وبعد تقسيم البلاغة إلى أقسامها الثلاثة: البيان، المعاني والبديع مع السكاكي (ت 626هـ) ومن تقفاه من التابعين، نجده يقول: «إن التشبيه مستدع طرفين، مشبها ومشبها به. واشتراكا بينهما من وجه، وافتراقا من آخر. مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة، أو العكس»[5]. ثم نظر إلى طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به- مفيدا من الرماني وناقلا عنه جل شواهده القرآنية- فوجد أنهما «إما أن يكونا مستندين إلى الحس كالخد عند التشبيه بالورود في المبصرات، وكالأطيط عند التشبيه

1. أسرار البلاغة، ص67.
2. نفسه، ص73. وينظر: دلائل الإعجاز، ص68-69.
3. دلائل الإعجاز، ص425.
4. علي ين ظافر الأزدي الأسدي، غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، ص7.
5. مفتاح العلوم، ص332.

بصوت الفراريج في المسموعات، وكالنكهة عند التشبيه بالعنبر في المشمومات، وكالريق عند التشبيه بالخمر في المذوقات، وكالجلد الناعم عند التشبيه بالحرير في الملموسات. وأما ما يستند إلى الخيال كالشقيق عند التشبيه بأعلام ياقوت منشرة على رماح من الزبرجد(*)، فهو في قرن الحسيات ملزوز، تقليلا للاعتبار، وتسهيلا على المتعاطي. وإما أن يكونا مستندين إلى العقل: كالعلم إذا شبه بالحياة. وإما أن يكون المشبه معقولا والمشبه به محسوسا كالعدل إذا شبه بالقسطاس، وكالمنية إذا شبهت بالسبع... وأما الوهميات المحضة كما إذا قدرنا صورة وهمية محضة مع المنية مثلا، ثم شبهناها بالمخلب أو بالناب المحققين، فقلنا: افترست المنية فلانا، بشيء هو لها شبيه بالمخلب أو بشيء هو لها شبيه بالناب (...) وكذا الوجدانيات كاللذة والألم، والشبع والجوع»[1].

واشترط السكاكي لقبول التشبيه أن يكون صحيحا، كاملا في تحصيل ما علق به من الغرض، سليما من الابتذال[2].

وفي علاقة التشبيه بأركانه الأربعة: مشبه/ مشبه به/ أداة/ وجه تشبيه، مع أحوال الذكر والطي فيها؛ نجده يحصِّل له من المراتب ثمانيا أدناه أدبية البنية التي تضمنت ذكر كل الأركان نحو: زيد كالأسد في الشجاعة، وأعلاه البنية التي يُطوى فيها ذكر الأداة والوجه نحو: زيد أسد، أو: أسدٌ، في الخبر عن زيد[3].

ومع ابن أبي الأصبع المصري (ت 654هـ) نلمس تأثير البلاغة البيّن في حضن درس الإعجاز مع الرماني، شأنه في ذلك شأن غيره من السابقين واللاحقين، إذ لم نكد نجد إلى حد الآن علما من أعلام البلاغة لم يأخذ بحظ وافر أو نادر من إضافات الرماني في هذا الباب.

فالمصري يجهز إجهازا على رؤى الرماني البلاغية وينقلها نقلا في كتابه (تحرير التحبير)، بدءا بتعريف الظاهرة أو الأسلوب وانتهاء بتقسيماته وما ساق لها من شواهد. كما نجده ينقل عن غيره وبخاصة ابن رشيق ما عدده من أنواع التشبيه وما يختص منها بتشبيه شيء بشيء، وشيئين بشيئين، وثلاثة بثلاثة... وهكذا، ممثلا عليها بشواهد شعرية هي عينها -تقريبا- لدى ذينك الرجلين[4].

*. إشارة إلى قول الشاعر: (مجزوء الكامل)

وكأنَّ مُحْمَـرَّ الشَّـقِي ... ـقِ إذا تَصَـوَّبَ أَو تَصَعَّـدْ
أَعْـلامُ ياقُـوتٍ نُـشِرْ ... نَ عَـلى رمـاحٍ مـنْ زَبَرْجَـدْ

1. مفتاح العلوم، ص332-333.

2. نفسه، ص352.

3. نفسه، ص355.

4. ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج2، ص159 وما بعدها. وينظر العمدة ج1، ص90 وما بعدها.

ويحد الخطيب القزويني (ت 739هـ) التشبيه قائلا: «التشبيه الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى (...)، وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه (...) [أو] ما حذفت فيه»[1].

ويربط السجلماسي (ت بعد 704هـ) التشبيه بالتخييل الذي يعده جنسا من علم البيان وأساسا من أسس الصنعة الشعرية، ويعرف التشبيه قائلا: «والتشبيه هو القول المخيِّل وجود شيء في شيء إما بأحد أدوات التشبيه الموضوعة له كالكاف وحرف كأن أو مثل. وإما على جهة التبديل والتنزيل كقوله: وليل كموج البحر... وقوله: هو البحر من أي النواحي أتيته... »[2].

ويعرف أحدهم التشبيه نظما فيقول[3]:

تَشْبيهُنَا دِلالة على اشْتِراك   أَمْرَيْن في معنى بآلة أَتاك
أَرْكانُهُ أَرْبَعَة: وجهٌ، أَداة   وَطَرفان، فاتبع سُبْلَ النَّجاة

ثم يردف: «التشبيه لغة التمثيل، واصطلاحا الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى بآلة مخصوصة كالكاف، ملفوظة أو مقدرة»[4].

أو كقول القائل يرتجز[5]:

وبعضُ ذي الحقيقة التشبيه قد   جاؤوا به نحو: فلان كالأسد
والطرفان: الوجه والأداة   أركانه التي بها الثبات

استنادا إلى ما سبق من هذا المحور نخلص إلى القول:

• إن التشبيه، من الناحية النظرية، بدأ بإشارات متواضعة سواء أعند اللغويين أم عند النقاد والبلاغيين، لكنه تطور بتدرج حتى أتى على كل صغيرة وكبيرة من متعلقات بنيته الأسلوبية، ويرجع جليل الفضل إلى علماء الإعجاز الذين احتضنوا البلاغة وعمّقوا مفاهيمها واصطلاحاتها لتوظيفها في دراسة إعجاز القرآن الكريم دراسة بلاغية، وعلى رأسهم أبو الحسن علي بن عيسى الرماني في رسالته: النكت في إعجاز القرآن، وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة.

• إن التشبيه وسيلة تصويرية يقوم عليها الوصف ويتفاوت بشأنه الشعراء بحسب تفاوت

1. الإيضاح في علوم البلاغة، ص203. وينظر: التلخيص في علوم البلاغة، ص238.
2. المنزع البديع، ص220.
3. أحمد الدمنهوري، حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، ص108.
4. نفسه، ص108. ولأن البلاغيين يعدون التشبيه صنعة، نلفي بعضهم -كهاهنا- يستخدم عبارة: الآلة.
5. ناصيف اليازجي، الطراز المعلم في علم البيان، ص22.

درجات التفنن والأدبية والإبداع بين الشاعر والشاعر، وأفضلهم أقدرهم على الإصابة والتجويد فيه والتصرف في وجوهه.

• إن التشبيه بنية تستدعي مشبها ومشبها به وأداة كالكاف وكأن والمصدر ونحوها، ظاهرة أو مطوية، ووجه مشابهة أو أكثر يتشارك فيه طرفا التشبيه على ألا تكون المشابهة من الوجوه جميعها دفعا للمطابقة الكلية. وإن منه ما يدرك حسا وما يدرك عقلا. وإنه كلما فقد من بنيته مكونا ازداد درجة في الأدبية والجمال إلى أن يدنو من الاستعارة فيكون قد ارتقى أعلى درجاته بلاغة وجمالا وسحرا. وأبلغ صيغه ما لم يذكر فيها وجه المشابهة والأداة.

• إن التشبيه ذو ضروب ووجوه متعددة، والتوسعُ فيها بما يجريه المتكلم عليها من التداخل والمزج مَنفذٌ للإجادة ولانبساط الفكرة وإخراجها من الضيق المُوقع في فخ الإغارة وكمين السرق ومُعاد الكلام مملولِه. ثم إن لأدوات التشبيه معانيَ، والمقام، على قدر ما يقتضيه من الصدق، يستدعي منها ما يخدم المقال.

• إن للتشبيه مزيةً بيانية لإقداره الخفيَّ الأغمضَ على التجلّي؛ ومزيةً جمالية مصدرها ذلك البيان العجيب والحسن الطريف اللذان حلَّى بهما الصورة الفنية، وتلك الأدبية البليغة والأسلوبية الرشيقة اللتان كسا بهما الكلام.

2. أقسام التشبيه (باعتبار عناصر بنيته)/ مقاربة تعليمية بسيطة

بنية أسلوب التشبيه تتركب من أربعة عناصر أو أركان هي:

المشبه، والمشبه به: ويسميان طرفي التشبيه.

ثم الأداة، ووجه الشبه.

وطرفا التشبيه «وإن تعددت صفاتهما المشتركة، لا تتداخل معالمهما، ولا يتحد أي منهما، أو يتفاعل مع الآخر بل يظل هذا غير ذاك ومتمايزا عنه. والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه. فالأداة بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتيةَ المستقلة. وحتى لو حذفت الأداة على سبيل الاختصار والإيجاز كما يقول ابن سنان(*)، أَو على سبيل الإيهام والمبالغة كما يقول عبد القاهر(*) فإن المبدأ الأساس يظل قائما، ويظل طرفا التشبيه متمايزين تماما،

*. يمتدح ابن سنان الإيجاز والاختصار في كل شيء، ويجعله من نعوت الفصاحة والبلاغة، ويرى دائما أنه «إذا كان طريقان يوصل كل واحد منهما إلى المقصود على سواء في السهولة إلا أن أحدهما أخصر وأقرب من الآخر، فلابد أن يكون المحمود منهما أخصرهما وأقربهما سلوكا إلى القصد، فإن كان تقارَبَ اللفظان في الإيجاز وكان أحدهما أشد إيضاحا للمعنى، كان بمنزلة تساوي الطريقين في القرب وزيادة أحدهما بالسهولة». سر الفصاحة، ص214.

*. أسرار البلاغة، ص187-188.

لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية؛ لأن وضع الأداة والفصل بين الطرفين، لا تنفصل، بحال، عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه»[1].

وبحسب وجود هذه الأركان أو تعددها أو غيابها في العبارة المستعملة وفق ما اقتضاه مقام جريانها؛ تتشكل أنواع مختلفة من التشبيه، لكل نوع مقداره من البلاغة والتميز والحسن.

ورأينا أن التشبيه -باعتبار طرفيه- حسي أو عقلي.

أ. فالحسي ما يدرك هو أو مادته بإحدى الحواس الخمس الظاهرة ، نحو: خد كالورد.

ب. والعقلي ما يدرك بإعمال العقل وتحكيمه، نحو: العلم كالحياة. ويدخل في العقلي: الوهمي والوجداني.

ج. وقد يختلفان فيأتي المشبه حسيا والمشبه به عقليا، نحو: طبيب السوء كالموت.

أو العكس، نحو: العلم كالنور[2].

والتصوير بالحسيات مما شاع استعماله في أشعار شعراء ما قبل الإسلام، وهي أساس التصوير بصفة عامة، «فالصور الحسية أقوى، من غير شك، في الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التي تهدف إلى الإقناع (...)، والصور الحسية أعمق كذلك وأبلغ في نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التي لا تلتمس عناصرها من الواقع الحي الملموس»[3]. وتبقى التجربة الشعورية ومقامُ المقالِ، أو ما يعبر عنه البلاغيون بمقتضى الحال، سيِّدا الموقف في استدعاء الحسيات أو العقليات أو هما معا من الصور لإبداع الدلالة وفن الخطاب.

وإذا طَبع التعددُ طرفي التشبيه فإنه يولد منهما أقساما أربعة هي:

- التشبيه الملفوف: يكون بالإتيان بالمشبهات أولا عن طريق العطف أو مثله، ثم بالمشبهات بها أخيرا، ليعطف كل مشبه به على كل مشبه وفق الترتيب الذي جاءت عليه.

- التشبيه المفروق: يُتَحصّل عليه بالجمع بين كل مشبه مع ما شُبه به، ثم آخر وآخر وهكذا.

- تشبيه التسوية: يؤتى فيه بمشبه به واحد لأكثر من مشبه، لتساوي المشبهِين في وجه المشابهة.

- وتشبيه الجمع: عكس تشبيه التسوية تماما. إذ يتعدد فيه المشبه به دون المشبه.

1. جابر عصفور، الصورة الفنية، ص174.
2. ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص207-208. وأحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص221 وما بعدها. ومن الحسي ما لا يدرك بالحواس الخمس، لكن تدرك مادته فقط. ويسمى: التشبيه الخيالي. ومن العقلي التشبيه الوهمي الذي اخترعه الوهم نحو تشبيه السهام بأنياب الغول. نفسه.
3. محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، ص290-291.

أما باعتبار وجه الشبه فمحصِّلة أقسام التشبيه ستة:

– تشبيه التمثيل: وهو ما كان فيه وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد.

– وتشبيه غير التمثيل: نقيض السابق: أي ما لم يكن فيه وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد. نحو: وجه كالبدر.

– التشبيه المفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه والأداة، نحو: وجه كالبدر نورا.

– التشبيه المجمل: وهو ما لم يذكر فيه وجه الشبه بشكل مفصل، نحو: النحو في الكلام كالملح في الطعام.

– التشبيه القريب المبتذل: إنه الذي يستغني فيه الذهن عن الإجهاد وتدقيق النظر في الانتقال من المشبه إلى المشبه به، مثل تشبيه الخد بالوردة في الحمرة.

– التشبيه البعيد الغريب: ما يُحتاج فيه إلى إعمال الفكر وتمحيص النظر لإدراك وجه الشبه بين طرفي التشبيه، نحو: الشمس كالمرآة في كف الأشل. إذ المقصود إنما هو الاستدارة مع الإشراق والحركة السريعة المتصلة مع تموج الإشراق. «وربما يقضي الرجل دهره ولا يتفق له أن يرى مرآة في يد الأشل، فالغرابة في هذا التشبيه من وجهين»[1].

وحكم وجه الشبه، أن يكون في المشبه به أقوى منه في المشبه وإلا لا فائدة في التشبيه[2].

وباعتبار أداة التشبيه، نحصل على الآتي:

1. التشبيه المرسل: ما ذكرت فيه الأداة.

2. التشبيه المؤكد: عكسه، وهو ما حذفت فيه الأداة.

3. التشبيه البليغ: ما حذف فيه وجه الشبه والأداة.

4. التشبيه الضمني: وهو تشبيه لا يوضع فيه طرفاه في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب، ويفهمان من ضمن القول وسياق الكلام. فالتشبيه الضمني تمثيل حسي مركب يؤتى به للمحاجة والاستدلال على صحة مقولة المشبه، لدفع إنكار المنكِر لها وإقناعه. وهذا هو الفرق الدقيق الذي يميزه عن تشبيه التمثيل والتشبيه المركب.

3. قولٌ عن الوصف ومزيّته

الوصف في اللغة وصفك الشيء بحليته ونعته. نقول: وصَف المُهْرُ: توجّه لحسن السير. كأنه

1. الإيضاح، ص239.

2. جواهر البلاغة، ص235.

وصف الشيء. ويقال للمهر إذا توجه لشيء من حسن السير: وَصَفَ، معناه أنه قد وصف المشيَ. يقال مهر حين وصف. ووصف المهر إذا جاد مشيه[1]. بمعنى أنه أجاد نعت سير الفرسان وأحسن محاكاته فلحقهم في الفحولة والقوة. وعلى أساس ذلك نخلص إلى أن الوصف في اللغة: حسن النعت وإجادة المحاكاة والكشف والإظهار عن الجيد من أي شيء.

وعدّ قدامة بن جعفر الوصف من نعوت المعاني وقال في حده: «الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركّب منها، ثم بأظهرها فيها وأولاها، حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته»[2].

فقدامة يقدّم الشعر الذي يتخير فيه صاحبه الوصف الذي يمثّل الموصوف وينعته النعت الذي يتمثله الحس تمثلا يكاد يتراءى للعين، ويوافقه ابن رشيق الرأي حينما نلفيه يجزم بأن «أحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله للسامع»[3]، و«أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا، وأصل الوصف الكشف والإظهار»[4].

ولما نظر ابن رشيق إلى كلام العرب وجد أن «الشعر -إلا أقله- راجع إلى باب الوصف، فلا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به؛ لأنه كثيرا ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأن ذاك مجاز وتمثيل»[5].

كلام ابن رشيق صائب حقيق، فإن نحن أنعمنا النظر في الشعر وجدناه إلا أقله- وصفا: إذ أليس المدح وصفا لمحاسن الممدوح، والرثاء وصفا لمناقب الهالك، والهجاء وصفا لمساوئ المهجو، والغزل وصفا لمفاتن الحبيب؟! وقسْ على ذلك... هو ذا الشعر الجاهلي بين أيدينا إن تأملناه وجدناه «يبدأ بالوصف دائما؛ وصف الأطلال أو وصف الظعن، أو وصف الحبيبة، أو وصف الخمر أحيانا، ثم ينتقل الشاعر من وصف إلى وصف مستطردا متتابعا؛ حتى تكاد القصيدة تنتهي، فإذا جلها وصف، وإذا القليل منها ليس كذلك»[6].

وتتفاوت مهارات وصف الأشياء ونعتها من شاعر إلى آخر بحسب مقدرة كل واحد على نعت الموصوفات وتصويرها، فَ «الناس يتفاضلون في الأوصاف، كما يتفاضلون في سائر الأصناف:

1. الفراهيدي، كتاب العين، (و. ص. ف). والزمخشري، أساس البلاغة، (و. ص. ف). ولسان العرب، مادة (و. ص. ف).
2. نقد الشعر، ص118-119.
3. العمدة، ج2، ص1059.
4. نفسه، ج2، ص1060.
5. نفسه، ج2، ص1059.
6. عبد العظيم علي، قناوي الوصف في الشعر العربي، ج1، ص44.

فمنهم من يجيد وصف شيء، ولا يجيد وصف آخر، ومنهم من يجيد الأوصاف كلها، وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها»[1].

ويتربع التشبيه والاستعارة على رأس الأساليب التي يوثرها الشاعر أثناء وصف الأشياء، فهما الوسيلتان التصويريتان المفضلتان لنعت الموصوفات وتقريبها إلى الإدراك، بل إن التشبيه فيها أكثر واستعماله في الشعر أوسع[2].

وفي النهاية تَخْلد الصورة إذا ما أجاد المبدع تصويرها، وتبقى بين الناس ذائعة مشهورة. واللهُ عز وجل خيرُ من صوّرَ وأبدعُ من خلقَ، وهو المصوِّرُ بديعُ السماوات والأرض، صوَّر كل شيء كيف يشاء فأحسن خَلْقَه.

المصادر والمراجع

- أحمد بن يحيى (ثعلب)، قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995م.
- جابر (عصفور)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1992م.
- جمال الدين (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
- جندح بن حُجر (امرؤ القيس)، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5.
- الحسن بن رشيق (القيرواني)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء.
- الحسن بن عبد الله (أبو هلال العسكري)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.
- حمد بن محمد (الخطابي) وعلي بن عيسى (الرماني) وعبد القاهر (الجرجاني)، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط3. د. ت.
- الخليل بن أحمد (الفراهيدي)، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

1. العمدة، 2ج، ص1060.
2. للاستزادة راجع كتابنا: جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي.

- ريتا (عوض)، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م.
- السيد أحمد (الهاشمي)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط1، 1999م.
- ضياء الدين (ابن الأثير)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، 1958م-1962م.
- عبد العظيم (ابن أبي الإصبع المصري)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.
- عبد العظيم علي (قناوي)، الوصف في الشعر العربي: الوصف في الشعر الجاهلي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1949م.
- عبد القاهر (الجرجاني):
  • أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط2، 1999م.
  • دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة. ط5، 2004م.
- عبد الكريم (الرحيوي)، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن. ط1، 2014م.
- عبد الله بن سنان (الخفاجي)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1982م.
- عبد الله (ابن المعتز)، كتاب البديع، اعتنى بنشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.
- عباس (أمير)، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل: مدخل معرفي إسلامي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005م.
- عثمان أبو الفتح (ابن جني)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، د. ط. ت.
- عمرو بن بحر (الجاحظ):
  • البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م.
  • الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، طبعة دار الجيل، بيروت.
- علي (البطل)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983م.

- علي ين ظافر (الأزدي الأسدي)، غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق: محمد زغلول سلام ومصطفى الصاوي الجويني، ذخائر العرب 45، نشر دار المعارف، القاهرة.
- قدامة (ابن جعفر)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، بالقاهرة، ط3.
- القاسم بن محمد (السجلماسي)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م.
- محمد أحمد (ابن طباطبا العلوي)، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1، 1982م.
- محمد بن الحسن (الحاتمي)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، بغداد، 1979م.
- محمد بن سلام (الجمحي)، طبقات الشعراء. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1، 1982م.
- محمد زكي (العشماوي)، النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية.) طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة – وبيروت، 1994م.
- محمد بن الطيب (الباقلاني)، إعجاز القرآن، تحقيق: عماد الدين أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط[1].
- محمد بن عبد الرحمن (الخطيب القزويني):
  - التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، 1932م.
  - الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: جماعة من علماء الأزهر الشريف، القاهرة، (د. ت).
- محمد علي (التهانوي)، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ترجمة: جورج زيناتي، تحقيق: علي دحدوح، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- محمد بن يزيد (المبرد)، الكامل، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1997م.
- محمود بن عمر (الزمخشري)، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، يروت، لبنان، 1979م.
- ناصيف (اليازجي)، كتاب الطراز المعلم في علم البيان، في مطبعة القديس جاورجيوس، بيروت، 1882م.
- يوسف (اليوسف)، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1983م.

1

الاستعارة بين المقاربتين الخَطابية والجمالية
(في نقد الخطاب البلاغي العربي الحديث)

محمد مشبال(*)

تقديم

لم يظفر وجه بلاغي بمثل ما ظفرت به الاستعارة(*) من اهتمام وجدل في الخطابين البلاغيين العربي والغربي منذ القدم حتى الآن. وغاية هذه الدراسة إثبات هيمنة التصور البلاغي الحجاجي (أو الخَطابي) على مقاربة البلاغة العربية القديمة للاستعارة؛ هذه الهيمنة لم تغب عن وعي دارسي هذه البلاغة منذ فترة مبكرة من العصر الحديث، لكنهم عمدوا إلى إزاحتهابنقد هذا التصور وهدمه، بدل فهمه وتفسيره، أو البناء عليه وتطويره. ولعل السياق البلاغي الأدبي الذي صدروا عنه في إنجاز قراءاتهم الحديثة لخطاب الاستعارة عند القدماء، أن يكون عاملا حاسما في موقفهم الرافض للتصور الخَطابي للاستعارة والبناء عليه. ولكن يحق لنا الآن في سياق بلاغي مغاير للسياق الذي انطلق منه هؤلاء، أن ننجز قراءة مناقضة تستوعب مقاربة البلاغيين القدامى وتطورها في ضوء المكتسبات البلاغية والتداولية التي تراكمت في العقود القليلة الماضية.

1. الاستعارة ومعيار الجنس الأدبي

إن ربط الاستعارة بنوع الخطاب مبدأ صحيح في مقاربة هذه الصورة البلاغية، سواء أعلى المستوى النظريأم الإجرائي. وغرضنا هنا إثبات أن مفهوم الاستعارة عند البلاغيين العرب، القدماء والمحدثين، لم ينفصل عن تصورهم للجنس الشعري؛ فلم تكن سمات الاستعارة عند هؤلاء وأولئك سوى تجليات لسمات الجنس الشعري على نحو ما استقر في وعيهم.

لقد كان تصور القدماء للشعر -على جهة العموم- تصورا خَطابيا لا يقرّ بفرق واضح بينه

*. أستاذ باحث، كلية الآداب، تطوان.

*. نشير إلى أننا لم نقم حدودا فاصلة بين الاستعارة والتشبيه وباقي الوجوه البلاغية التي ينطوي عليها مصطلح الصورة في الدراسات البلاغية الحديثة؛ لأننا نعالج في العمق موقف المحدثين من مقاربة البلاغيين القدماء للوجوه الأسلوبية بشكل عام والاستعارة والمجازات بشكل خاص لأنها كانت أكثر الوجوه إثارة للجدل. وحصرنا الحديث في فترة لم يكن الحجاج يحظى بالعناية التي سيحظى بها لاحقا.

وبين الخطابة. وحتى عندما يقدم بعضهم، مثل حازم القرطاجني، تمييزا بائنا بينهما، فإنه يظل يؤمن أن للشعر وظيفة تداولية تثبت أنه لا يختلف عن الخطابة أو عن أي خطاب إقناعي عملي، يقول: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له»[1]، ويقول أيضا: «لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلّي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسّة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده»[2].

ويقول الآمدي المعروف برفضه للاستعارات الشعرية البعيدة التي ابتدعها أبو تمام: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناها. فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف (...) قالوا: وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر؛ لأن الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذَر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية»[3].

يحدد الآمدي[*] مفهوم الشعر وخصائص قيمته تحديدا قائما على مبدإ مراعاة الشاعر لإدراك المخاطَب وثقافته وذوقه؛ فالشاعر البليغ عنده هو الذي يستجيب لمعايير التلقي وأفق التوقع، ولا يخرقها كما صنع أبو تمام الذي اصطنع مذهبا شعريا فلسفيا نهج فيه التدقيق في المعاني والإغراب في الاستعارات. لقد ناور الآمدي كثيرا لإبعاد ما اصطلح عليه ب»لطيف المعاني» من دائرة معايير جودة الشعر؛ تارة باسم البلاغة التي تتعارض مع المعاني اللطيفة، وتارة باسم معايير السلامة اللغوية، وتارة باعتبارها سمة غريبة عن الجنس الشعري، لصيقة بخطابات أخرى؛ يخاطب أبا تمام قائلا: «فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا. ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا»[4].

لاشك أن الآمدي لم يكن قادرا على استيعاب مذهب أبي تمام الشعري، وفضّل الارتكان إلى التصور السائد للشعر بشروطه التي حدّدها النقاد العرب في: «العقل» و»الطبع» و»الذكاء»

1. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.
2. نفسه، ص106.
3. الآمدي، الموازنة، ص380.
*. لا نقصد هنا استقصاء جميع ما قيل في تحديد خطابية الشعر في التراث العربي، وإنما غرضنا التمثيل فقط.
4. الموازنة، ص381.

و»الرواية« و»طول الدربة«؛ إذ تحدّد في دائرتها أهم معيار في بلاغة الاستعارة وهو «المقاربة» أو «المناسبة».

ولعلّ هذا الموقف النقدي من شعر أبي تمام واستعاراته، هو الذي جعل المحدثين يقرّون أن مفهوم الشعر عند الآمدي وغيره من النقاد صناعة عقلية منطقية أقرب إلى صناعة الخطابة منها إلى صناعة الشعر. كان البلاغي العربي القديم يتصورأن الشعر «صناعة ذهنية أو تخييل عقلي، ولكي يصح العمل الشعري (...) فلابد من المشابهة والمناسبة ومقاربة المجاز للحقيقة (...) إنه مهتم بالشعر ذاته ومعني بمدى توافقه مع مقتضيات الأحوال الخارجية وقواعد الفهم الثاقب»[1].

ولأجل ذلك كان تصورهم للاستعارة خَطابيا لا يترجم جوهر الجنس الشعري كما يفهمه المحدثون الذين خاصموا مبدأ خَطابية الشعر –حتى لو كان هذا الشعر خَطابيا كما هو حال الشعر العربي القديم– وآمنوا بمبدإ أن الشعر تعبير عن ذات الشاعر وترجمة لوجدانه ومشاعره أو انفعاله بالعالم الذي يراه ويتفاعل معه؛ كما أنه يدرك العالم بخياله لا بعقله، ويسعى إلى التخييل لا إلى الإقناع؛ أي: إن وظيفة الشعر إعادة تركيب العالم وفق رؤية تمليها انفعالات الشاعر إزاء ما يعيشه من تجارب في الحياة؛ من هنا كان الشعر في تصور هؤلاء تجربة ذاتية فردية لا يمكن إقناع الآخر بها، بقدر ما يمكن توصيلها له ليعيشها ويتمثّلها بخياله لا ليتعقّلها بعقله كما كان يفترض البلاغي العربي القديم. إن الشعر في تصور المحدثين «تعبير عن مشاعر وانفعالات وكشف عن عوالم داخلية للشاعر، ومن ثم بدأ الحديث عن الإيحاء والشفافية والتهويم والاندفاع التلقائي في عالم الخيال»[2].

هذا التصور الجمالي للجنس الشعري هو الذي قاد المحدثين إلى نقد المقاربة البلاغية القديمة للاستعارة، باعتبار أنها لا تصدر عن وعي صحيح بماهية الشعر. ولم يكن للقدماء أن يحصّلوا هذا الوعي لأسباب عدّة؛ منها سيطرة التمثّل التداولي للقصيدة نتيجة لعوامل اجتماعية وسياسية ودينية أثرت في صناعتها؛ يقول جابر عصفور: إن «الخلط بين الشعر والخطابة كان له ما يدعمه –بل ما يؤدي إليه–في واقع الحياة، في (...) بيئات ربطت تأثير القرآن بمقدرته الساحرة على الاستمالة والإقناع، وحولت الشاعر إلى خطيب يتولى الدعاية لمن يعمل في خدمتهم»[3].

وبغض النظر عن موقفنا من هذا النقد الذي سنناقشه في فقرات لاحقة، فإنّ ما يهمنا الآن هو إثبات أن الاستعارة لا يمكن فصلها عن إطارها النوعي أو نمطها الخطابي اللذين تُشكِّل في سياقيهما هويتها وسماتها الخاصة. فالجدل الحديث حول مفهوم الاستعارة هو في الحقيقة جدل حول

1. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص225.
2. نفسه، ص338.
3. نفسه، ص399.

علاقتها بالنوع الذي تنتمي إليه[*]؛ أي: إن السؤال الذي شغل المحدثين هو: إلى أي حدٍّ كانت الاستعارة في الخطاب البلاغي العربي القديم تمثّل الجنس الشعري الذي اتصلت به؟ ولعل هذا هو الذي دفع جابر عصفور إلى أن يتساءل عن الفروق بين الصورة في أجناس القول: ما الفرق بين الصورة في الشعر والصورة في القرآن الكريم على سبيل المثال؟ يقول: «التصوير في النهاية يمكن أن يوجد في الشعر، أو النثر، أو القرآن. لكن ما هي الفوارق بين التصوير الشعري مثلا، وغيره من أنواع التصوير؟ وهذا سؤال لم يجب عليه أحد، وبالتالي لم يحاول واحد منهم ربط التصوير بأي خاصية نوعية للشعر، أو النظر إليه باعتباره نتاجا خاصا للطبيعة التخيلية للشعر»[1].

لم يفكِّر البلاغيون القدماء في هذا السؤال، وفق جابر عصفور. ولكن علينا أن نكون منصفين فنقول: إن هذا السؤال المهم لتطوير بلاغة جديدةتتجاوز التنظير لبنية الاستعارة وتربطها بتشكلاتها، لم يشغل حتى البلاغيين المعاصرين؛ فتناولهم للاستعارة ظل حبيس رؤية متداولة منذ الفلاسفة المسلمين، تقارن بين استخدامها في الشعر والخطابة، دون أن تتجاوزها إلى رؤية أوسع تستقرئ مختلف تشكلاتها في أنواع متعددة من الخطاب.

وربما كان من الإنصاف أيضا الوقوف على إشارة مصطفيناصف إلى خصوصية الاستعارة في المسرح التي تكشف عن وجود وعي بعلاقة الاستعارة بنوع الخطاب الذي توجد فيه، لكنه وعي لم يصل إلى درجة التنظير؛ فقد لاحظ أن «الصورة» (الاستعارة والتشبيه) جزء من البناء المسرحي عند شكسبير؛ أي: إنها تضطلع بوظيفة جمالية نوعية تتجاوز الوظيفة التزيينية إلى الانصهار في مكونات النوع من قبيل: «تنوير الحركة وتفسير الأحداث والشخوص»[2]؛ فالكاتب المسرحي بكفايته النوعية يدرك أن الصور الأسلوبية التي يلجأ إليها لا ينبغي أن تنفصل عن المكونات النوعية التي يرتكز عليها نصه المسرحي؛ ف«التكامل بين الصور وسائر أجزاء البناء المسرحي لا يعني إلا أن المؤلف يدرك مشتقات هذا البناء إدراكا تاما»[3].

وفي ضوء هذا المعيار انتقد ناصف مؤلفي المسرحيات الشعرية العربية الذين يفتقدون إلى هذا الوعي النوعي بوظيفية «الصورة» في بناء النصوص؛ فصورهم غنائية وعظية تتنافى مع «أية وظيفة

*. نشير إلى أن أهم الكتابات الحديثة التي تناولت الاستعارة الشعرية في المروث البلاغي، انطلقت من وعي واضح بضرورة ربطها بالجنس الشعري، على نحو ما يشير إلى ذلك عنوان كتاب حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة 1982.

1. جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، ص323. ويلاحظ أيضا أن البلاغيين على الرغم من عنايتهمبالتصوير في القرآن، إلا أنهم لم يشغلوا أنفسهم «بالتساؤل عما إذا كان هناك فارق بين التصوير الشعري والتصوير القرآني مثلا»، نفسه، ص324.

2. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص264.

3. مصطفيناصف، الصورةالأدبية، ص264.

حقيقية للصور في المسرح»؛ لأن «التغني والعظة يصرفان عن التأمل الشاق في العلاقة المتبادلة المعقدة بين الشخوص والأحداث، وليس عندنا من شعراء المسرح من يطلع على سر حياة النفوس أو طبائعها العميقة فيلتمس ذلك في الصورة آنا بعد آن»[1].

خلاصة القول إنّالحوار الذي أقامه المحدثون مع البلاغيين القدماء حول تصورهم للاستعارات الشعرية، هو حوار حول الهوية النوعية للاستعارة؛ أي: علاقتها بالإطار النوعي الذي شكّلت فيه سماتها؛ فالاستعارة الشعرية ينبغي أن تختزل هوية جنس الشعر الذي اشتُقّت منه. وهذا مبدأ صحيح في إعادة قراءة الاستعارة في تراثنا البلاغي، بدل مقاربتها معزولة عن سياقاتها الخطابية؛ أي: إن التحولات التي يشهدها الحقل البلاغي اليوم تفرض علينا أن نتساءل عن الهوية النوعية للاستعارة في تراثنا البلاغي العربي القديم، وعن حضور الجنس الشعري (أو أنواع أخرى) في صياغة هذا الوجه البلاغي. بيد أنّ الشروط الموضوعية للحوار مع هذا التراث تقتضيوعيا صحيحا بماهية الجنس الشعري العربي القديم الذي أفرز ذلك التصور الخّطابي للاستعارة موضوع اعتراض المحدثين . ولعلّ الفقرات اللاحقة أن تكشف عن بعض مشكلات هذا الحوار.

2. المقاربة الخَطابية للاستعارة(*)

انتهى المحدثون في درسهم لخطاب الاستعارة عند البلاغيين القدامى، إلى وصفه بأنه خطاب يقوم على تصور خَطابي يمنح الأولوية للإقناع العقلي على حساب التخييل الشعري؛ أي: إن الاستعارة ومعها بقية أنواع المجاز، وسائل خَطابية يسخِّرها المتكلم سواء أكان شاعرا أم خطيبا، للتأثير في المخاطب بدعوى ما، وليست وسائل يعبر بها الشاعر عن رؤيته التخييلية للعالم. وقد استدلّ هؤلاء الدارسون على أطروحة خطابية التصور البلاغي القديم للاستعارة، بمجموعة من الأدلّة؛ تشكِّل جميعها سمات الاستعارة بمفهومها الحجاجي الخَطابي. وبناء على هذا، يكون البلاغيون المحدثون قد أسهموا في إظهار التصور الخَطابي للاستعارة في البلاغة القديمة، من حيث أرادوا الانتقاص منه وتجاوزه نحو تصور جمالي تخييلي جديد. وقوام هذه السمات أن الاستعارة الخَطابية تتسم بالوضوح والتناسب المنطقي والإمتاع الشكلي؛ وهؤلاء يرجعون هذه السمات إليمبدأين أساسين:

- خَطابية الجنس الشعري

آمن المحدثون بأن الشعر العربي اكتسب «نتيجة ملابسات اجتماعية»[2] بعدا خطابيا، وأصبح

1. نفسه، ص263–264.

*. خصصت مجلة «المناظرة» ملفا حول «الاستعارة» تناولت فيه بعض الدراسات الفرق بين الاستعارة الحجاجية والاستعارة الشعرية. راجع: المناظرة، العدد4، 1991م.

2. جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، ص276.

يعتمد أشكالا حجاجية من قبيل المثل السائر وأسلوب الحكيم والمذهب الكلامي وحسن التعليل[1]، وغيرها من طرائق الإثبات الشائعة في الخطابة. والحق أن المحدثين وقعوا في مفارقة لم ينجحوا في حلّها؛ وهي تسليمهم بخَطابية الشعر العربي القديم التي بنى عليها القدماء تصورهم للاستعارة، وبين انتقادهم لهذا التصور على أساستصوربلاغي جديد غريب عن الشعر العربي القديم وغير منبثق عن بلاغته. وهو ما يحملنا على التساؤل: ألم يكن الأجدى-في هذه الحال- الترحيب بتصور للاستعارة مشتق من صميم بلاغة شعر القدماء، بدل فرض تصور غريب عن هذه البلاغة؟! ألم يكن الأنسب -على الأقل- رفض التسليم بخَطابية الشعر القديم، حتى يتسنى لهم رفض النتيجة المترتبة عليه، وهي القول بخَطابية الاستعارة؟!ألم يقل جابر عصفور في سياق انتقاده لمفهوم الاستعارة في الخطاب البلاغي العربي القديم: «إن أي تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة لا يمكن أن يقوم إلا على أساس تصور ناضج لطبيعة الشعر؟»[2]. وهذا السؤال يفترض أن البلاغيين العرب القدماء افتقروا إلى تصور ناضج للشعر، فانعكس على تصورهم للاستعارة، وهو ما يتناقض مع تسليم الباحث نفسه بأن تصورهم الخَطابي للاستعارة هو نتيجةٌ منطقية لخَطابية الشعر الذي تفاعلوا معه؛ فلم يكن لهذا التصور أن يهيمن «لو لم يساعد عليه الواقع الشعري، ولو لم يدعمه ويؤكده الشعر العربي ذاته من حيث تحوله إلى صنعة لها فوائدها الاجتماعية المباشرة»[3]، ويقول مصطفى ناصف في السياق نفسه: إن «الوظيفة الاجتماعية المرتبطة بالشعر العربي هي التي تفسّر خطابية تصور القدماء للاستعارة، وخلط الصورة بمعنى الاستدلال»[4].

فلئن كانت بلاغة الشعر العربي القديم قد أملت على البلاغيين العرب القدامى تصورهم الخَطابي للاستعارة وغيرها من الأنواع البلاغية للصورة، فإنّ الاعتراض على هذا التصور وهدمه، يقتضي في المقام الأول الاعتراض على الشعر العربي القديم ونسفه. وإذا كان هذا ضربا من المحال لا يمكن أن يقبل به هؤلاء الدارسون المحدثون، فإنّ من المفارقة القبول بتصور بديل للاستعارة مشتق من شعر تشكّل في سياق ثقافي مختلف، إلاّ إذا كان الغرض من اقتراح هذا التصور البديل التنظير للاستعارة في الشعر الحديث؛ وهو ما لم يقم له هؤلاء الدارسون الذين راموا إزاحة التصور الخطابي في مقاربة استعارات الشعر العربي القديموإبداله بتصور جمالي تخييلي. وليس مهما بالنسبة إليهم أن يكون تصورهم البديل هذا غير ملائم لطبيعة الشعر العربي القديم الذي سلّموا هم أنفسهم بطبيعته الخَطابية.

هذه المفارقة لا يمكن تجاوزها إلاّ بأحد الأمرين الآتيين:

1. مصطفى ناصف، الصورةالأدبية، ص244.
2. جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديو البلاغي، ص128.
3. نفسه، ص276-277.
4. مصطفى ناصف، الصورةالأدبية، ص244.

أولهما؛ رفض مسلّمة خَطابية الشعر العربي القديم، والتسليم بأن الشعر خطاب كوني موحّد، وتجربة إنسانية مطلقة متماثلة في الزمان والمكان. وبناء على هذه المسلمة يصحّ مقاربة الاستعارة في الشعر العربي القديم على نحو ما تُقارب نظيرتها في الشعر الحديث، بمنأى عن أي تصور خَطابي يخنق روحها الجمالية. وهو أمر يتناقض مع حقيقة تفيد أن الأدب تجربة إنسانية تاريخية، وأنه بقدر ما يجوز الحديث عن شعر مطلق، يجوز الحديث عن نماذج شعرية؛ من قبيل الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي والشعر الرمزي والشعر الحداثي وما بعد الحداثي. وليس من الموضوعية قراءة نموذج شعري بنموذج آخر غريب عنه.

ثانيهما؛ قبول مسلّمة خطابية الشعر العربي القديم، وهو ما يترتب عليه بالضرورة قبول التصور الخَطابي للاستعارة الذي صاحبها. وفي هذه الحال، ليس أمام هؤلاء الدارسين سويإغناء هذا التصور وتطوير كفايته التفسيرية. ولم يكن هذا الاختيار ممكنا في سياق ثقافي مفتون بالجماليات منذ دعوة أمين الخوليإليتخلية البلاغة من المكون الحجاجي.

لكن ما حدث في الخطاب البلاغي الحديث في تمثُّله للاستعارة في الموروث البلاغي، هو الجمع بين المتناقضين؛ أي التسليم بخَطابية الشعر القديم، ورفض التسليم بخطابية الاستعارة التي هي جزء لا يتجزأ من هذا الشعر. وبناء على هذا التناقض أخطأ المحدثون قراءةالاستعارة عند البلاغيين القدماء؛ لأنها قراءة قائمة على مفارقة عصيّة على الحلّ، وتقييم جائر ومقارنة غير ملائمة.

- مراعاة الاستعارة للمخاطَب

إذا كان المحدثون يعتقدون أن تصور البلاغيين الخَطابي للاستعارة ناجم في جزء منه، عن النزوع الخَطابي للشعر العربي الذي تفاعلوا معه، وناجم في جزء آخر، عن أسباب تتعلق بالبيئة الدينية الكلامية التي تشكّل في سياقها(*)، فإنّ هؤلاء يشيرون أيضاإلى وجود مبادئ ومرتكزات تحكمت في صياغة هذا التصور؛ منها مبدأ مراعاة الشعر للأحوال الخاصة بالمخاطَب بدل الأحوال الخاصة بالمتكلم الشاعر؛ وهو ما تصدّى لنقده أمين الخولي في بنائه لبلاغته الأدبية؛ إذيقرر أن هذا المبدأ في تعريف البلاغة يهمل أحوال المتكلم «الخليقة بأن تنفرد وحدها بالتقدير»؛ وفي ذلك «إخلال بجوهر العمل الفني»[1]، الذي يقوم على صياغة صورة لصاحبه، وليس على صياغة

*. يذهب المحدثون إلى أن البيئة الدينية الكلامية أثرت بشكل سلبي في صياغة تصور ملائم للاستعارة الشعرية؛ فتأويل المعتزلة للمجاز يستبعد الجوانب الحسية للمجاز ويحيله على «علاقات عقلية محضة، تؤدي معاني مجردة (...) تخنق القدرات الثرية للمجاز، وتقضي على كل ما يمكن أن يثيره في مخيلة المتلقي، وما يمكن أن يموج به من تعدد وتنوع وثراء في الدلالة. لقد حولت النظرة الاعتزالية المجاز القرآني إلى علاقة مجردة بين أصل مفترض وفرع ظاهري هو بمثابة الصورة الحسية المؤثرة، وجعلت النقلة بين الأصل والفرع -أو العكس- أشبه ما تكون بحركة منطقية، مثل تلك التي يقوم عليها القياس»، جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، ص146.

1. أمين الخولي، فن القول، ص258.

أحوال مخاطبه[1]. فالأصل في الخطاب الأدبي، وفق التصور البلاغي الأدبي الذي يتبناه الخولي: «أن حال المتكلم المعبِّر هي الحال التي يتأثر بها العمل الأدبي، وعنها يصدر، وبقدرها يصنع، فإن كان هناك اعتبار لحال المخاطب، فإنما يكون بقدر ما لهذه الحال من وقع على المتكلم، وتجاوب مع نفسه، وتأثر له بها، فكأن اعتبار حال المخاطب ليس في حقيقة الأمر إلا اعتبارا لحال المتكلم (...)، فإنا بالنظر في حقيقة الأمر نطمئن خير الاطمئنان إلى أن حال المتكلم هي المؤثرة في صنع كلامه، وأن تجاوبه مع المخاطب وانفعاله به، وتأثره بحاله، هو الذي يجعله يصوغ كلامه بوضع دون وضع، واعتبار دون اعتبار (...) ولا إخال بك حاجة إلى الإفاضة في شرح هذا المعنى، وبيان أن حال المتكلم هي التي تؤثر في كلامه، وأن الفن لن يخرج عن أنه ترجمة وتعبير عن إحساس صاحبه، ووقع الأشياء على وجدانه»[2].

هذا التصور ستتردّد أصداؤه عند تلامذة الخولي ومن تأثر بهم مثل جابر عصفور الذي أقرّ أن الناقد القديم: «لم يفهم (...) -في الأغلب الأعم- أن الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي، وأن القصيدة لن تحقق شيئا للمتلقي إلاّ إذا حققت ما يماثله للمبدع. وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع، ينكشف لنا زيف النتائج التي أدى إليها التصور القديم»[3].

هذه النتائجِ الزائفة التي يشير إليها جابر عصفور ليست في الحقيقة سوى جُماع سمات الاستعارة في التصور الخطابي الذي ينكره الباحث على البلاغي القديم الذي لم يستوعب الماهية النوعية للاستعارة الشعرية فطابق بينها وبين الاستعارة الخَطابية؛ فهي عنده لا تخرج عن أن تكون إما إحدى وسائلالإقناع لحمل المخاطبين على الانفعال أو الفعل، أو هي إحدى وسائل الإمتاع الشكلي للمخاطبين وإحداث استطرافهم وإثارة تعجيبهم بما تحرص على توفيره من براعة المحاكاة ودقة الوصف[4].

هاتان الوظيفتان المسيطرتان على الخطاب البلاغي العربي القديم تكشفان -من منظور قراءات المحدثين- أنه خطاب لا يحتفل بالقوى النفسية الضرورية لإنتاج الشعر[5]؛ فاستبعاده أحوال المتكلم الوجدانية وانطباعاته الذاتية ونشاطه الخيالي في رؤية الأشياء، لا يمكن أن يؤدي سوى إلى تصور للاستعارة يقوم على إقناع المتلقي أو إثارة متعته الشكلية، وهنا تفتقد الاستعارة الشعرية وظيفتها الجمالية الإنسانية العميقة التي راهن عليها المحدثون.

1. نفسه، ص257.
2. نفسه، ص260-261.
3. جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، ص422-423.
4. نفسه، ص367.
5. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص10-11.

- **سمات خَطابية الاستعارة**

ساهم المحدثون -بتقييمهم السلبي لمقاربة البلاغيين القدماء للاستعارة في الشعر- بشكل واضح في تحديد مظاهر خطابية الاستعارة؛ فما رأوه سمات سلبية تضرّ بالتصور الجمالي للاستعارة الشعرية، نراه سمات محدّدة لمفهومها الخَطابي؛ فقد انتهوا إلى أن بلاغة الاستعارة في تصور القدماء تقوم على وسائل إقناعية تتمثل في التوضيح والشرح والمبالغة، وتحسين الشيء وتقبيحه[1].

ولقد أفضى وقوف هؤلاء المحدثين على معايير تقييم البلاغيين القدماء للاستعارة في الشعر، إلى الكشفعن توجهها الخطابيالذي يؤول إلى معيار خَطابي كلي وهو القرب من الحقيقة؛ فالاستعارة لا تكون مقبولة ولا تكتسب المزية في نظر الآمدي إلا إذا استجابت لهذا المعيار. وتفيد الحقيقة في تصوره ثلاثةمظاهر تكشف جميعها أن الاستعارة ينبغي أن تشكل جزءا من الاتفاق المسبق بين المتكلم والمتلقي؛ وقوامه:

- أن تقوم الاستعارة على ملاءمة بين معناها المجازي ومعناها الحقيقي: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»[2]. مثال ذلك قول طفيل الغَنوي[3]:

وَحَمَلْـتُ كُـورِي خَلْـفَ ناجِيَـةٍ يَقْتَـاتُ شَـحْمَ سِـنامِها الرَّحْـلُ

فهذه الاستعارة مقبولة؛ لأن معناها المجازي قريب من معناها الحقيقي؛ «فلما كان شحم السنام من الأشياء التي تُقتات، وكان الرّحل أبدا يتخوفه وينتقص منه ويذيبه، كان جعله إياه قوتا للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى»[4]؛ فالقول الاستعاري لم يخرق معرفة المتلقي بالعالم؛ فهو يعرف أن السنام يُأكل ، كما يعرف أن الرحل يتسبب في انتقاصه، وبناء عليه، تكون استعارة اقتيات السّنام للرّحل، ملائمة لمعنى الانتقاص منه. فالعلاقة بين المعنى الاستعاري والمعنى الحقيقي، ليست علاقة بعيدة عن الإدراك العقلي الذي يستوعب بسهولة الانتقال من معنى حقيقي مفترض وهو اقتيات الإنسان للسنام، إلى المعنى المجازي وهو اقتيات الرّحل له. وبناء عليه تصبح المشابهة العقلية القائمة على مسلمات متفق عليها، وسيلة من الوسائل التي يُتوسّل بها في الإقناع

1. جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، صص369-370-380-392.
2. الآمدي، الموازنة، ص234. .
3. الديوان، ص137.
4. الآمدي، الموازنة، ص235.

- أن تكون الاستعارة ملائمة لأعراف اللغة وسننها في التعبير، مثال ذلك قول زهير بن أبي سلمى[1]:

صَحَا القَلْبُ عَن سَلْمى وأَقْصَرَ باطِلُه   وَعُرّيَ أفْراسُ الصِّبا وَرَوَاحِلُه

فالاستعارة هنا ليست بعيدة عن سنن التعبير المتداول؛ فالقول الاستعاري (أفراس الصبا) لها أصل في الاستعمال اللغوي؛ إذ يوصف كلّ ذي صبا بأن يقال له: «ركب هواه، وجرى في ميدانه، وجمح في عنانه»[2]؛ فهذه التعبيرات المكرّسة في لغة التداول، تقلّص المسافة بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي؛ إذ تجعل القول الاستعاري امتدادا للذخيرة اللغوية التي يمتلكها المتلقي. وبناء عليه تكتسي الاستعارة الألفة التي تفرز بلاغتها الخَطابية.

- أن تكون الاستعارة موافقة لميراث الشعر العربي في بناء الاستعارات؛ فلا تقبل استعارة «ضد ما نطقت به العرب»[3]، أو مخالفة لعادتها[4] في المدح؛ فقد رفض الآمدي استعارة أبي تمام[5]:

رَقِيقُ حَواشي الحِلْمِ لَوْ أنَّ حِلْمَهُ   بِكَفَّيْكَ مَا مَارَيْتَ في أَنَّهُ بُرْدُ

لأنها مخالفة لاستعارات التراث الشعري العربي في الجاهلية والإسلام التي وصفت الحلم بصفات «العظم والرجحان والثقل والرزانة»[6]. وبناء عليه لاتقبل الاستعارة إلا إذا طابقت توقعات المتلقي التي رسّختها الأشعار التي تشكّل جزءا من ذاكرته وقواعد تلقّيه. والمطابقة هنا تجعل الاستعارة أداة للإقناع بدل التخييل؛ لأنها تقوم على قيمة متفق عليها بين المنشئ والمتلقي، ولا تقوم على ابتداع قيمة جديدة.

بناء على هذه المعايير التي سنّها الآمدي والقدماء بشكل عام لبلاغة الاستعارة، يظهر جليا أننا بصدد تصور خَطابي يمنح الأولوية للعقل و«التقاليد اللغوية والعرف المجازي المأثور»[7] على حساب الخيال والابتداع؛ فالآمدي كان حريصا في تحديده لضوابط الاستعارة المستحسنة في الشعر، أن يعترض على استعارات تخرق معيار المقاربة في التشبيه أو الإصابة في الوصف أو ما اصطلح عليه جابر عصفور ب «التناسب المنطقي بين أطراف التشبيه»[8]، وهو ترابط قائم على توافق شكلي لا دخل فيه للخيال أو التجربة النفسية.

1. الديوان، ص88.
2. الآمدي، الموازنة، ص235.
3. نفسه، ص131.
4. يقول الآمدي: «ومن عادة العرب»، الموازنة، ص133.
5. الديوان، ص278.
6. الآمدي، الموازنة، ص128.
7. جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، ص240.
8. نفسه، ص194.

ولكن يظهر أحيانا أن الآمدي لم يكتف بالحدّ من النزوع الخيالي للاستعارة، بلكان يتنكر لأساسها البلاغي باعتبارها تقوم على تحريف الواقع وليس على نقله، من قبيل اعتراضه على استعارة أبي تمام[1]:

يَـــا دَهْـــرُ قَـــوِّمْ أُخْدَعَيْـــكَ فَقَـــدْ   أَضْجَجْـتَ هَـذَا الأَنَـامَ مِـنْ خُرُقِـكْ

إذيتساءل الآمدي عن الضرورة التي حملت الشاعر على استخدام الاستعارة بدل التعبير العادي «أي: ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول: «يا دهر قوّم من اعوجاجك» أو «أحسن بنا الصنيع»؛ ويتناسى الآمدي أن السياق البلاغي (الشعري هنا) يقتضي استخدام المجاز بدل الحقيقة، لأنه أبلغ وأقوى تأثيرا وتمثيلا للمعنى.

وفي سياق هذاالتنكُّر للتعبير البلاغي، فقد حرص أحياناعلى أن يقوم التعبير الشعري المجازي على نقل الواقع الخارجي المرئي أو المتعارف عليه بشكل أمين ودقيق؛ فقد عاب على أبي تمام قوله في تصوير مشهد حرب[2]:

جَثَمَـتْ طُيـورُ المـوتِ في أوْكارِهـا   فَتَرَكْـنَ طَـيْرَ العَقْـلِ غَـيْرَ جُثُـومِ

يقول الآمدي: إنه «ما كان ينبغي أن يجعل طير الموت جثوما في أوكارها، وإنما كان الوجه أن يجعلها جاثمة على رؤوسهم أو واقعة عليهم، فأما أن تكون جاثمة في أوكارها فإنها في السلم أو في الأمن جاثمة في أوكارها أيضا»[3]. فاعتراضه هنا ليس على الاستعارة في ذاتها أو على جموح الخيال الاستعاري (طيور الموت)، وإنما على سياقها التعبيري الكنائي غير المطابقللواقع وعدم تمثيله للحقيقة، وهو معيارٌ يتعارض مع مقتضيات وأصول التعبير البلاغي سواء أكان خطابيا أم شعريا؛ فالشاعر يصوّر موقفا مروّعا تمثّل في حرب فاقت في هولها المعتاد، حتى غدا تصوير جثوم الطيور في أوكارها أقوى تمثيلا للمعنى من تصويرها تحلق فوق الجثث كما جرت العادة في الحروب.

وعلى هذا النحو ترجّحت مقاربة الآمدي للاستعارة (والأنواع البلاغية الأخرى)، بين تصور بلاغي خَطابي يراعي أفق التلقي ويرسّخه، وبين تصور ينزع إلى رفض التعبير البلاغي (أو البلاغة) بما يقوم عليه من تحريف الواقع وعدمِ الخضوع لشروطه الموضوعية. قد يؤول التصور الأول إلى ما سبق أن أقررناه من هيمنة النزعة الخَطابية في الشعر العربي القديم بشكل عام، وقد يؤول التصور الثاني إلى موقف نقدي رافض لنزعة التجديد في شعر أبي تمام، وهو الموقف الذي قاده ليس إلى رفض الخيال الاستعاري في هذا الشعر فقط، بل قاده إلى رفض أساسه البلاغي وهو شرط وجوده

1. الديوان، ج1، ص440.
2. الديوان، ج2، ص135.
3. الآمدي، الموازنة، ص217-218.

بل وجود أي شعر؛ أي: إن موقفه النقدي من شعر أبي تمام قاده في النهاية إلى التنكّر للبلاغة ذاتها التي آمن بها.

3. المقاربة الجمالية للاستعارة

جملة القول في نقد المحدثين لمقاربة البلاغيين القدماء للاستعارة الشعرية، إنه لم يراع في النظر إليها علاقتها بانفعالات الشاعر ورؤيته الخيالية ولم يقدّر جانبها النفسي، ومن ثم كان عليهم أن يؤسسوا تصورا بلاغيا شعريا جديدا ينطلق من مركزيةالشاعر المنشئ بدل المخاطب المتلقي؛ فالشاعرينفعل بالعالم من حوله بطاقته التخيلية ومشاعره الذاتية باحثا عن صياغة ملائمة لتجربته الخاصة؛ إذ يمكن القول إن الاستعارة تمكّن الشاعر من التعبير عن هذه التجربة وتوصيلها للمتلقي، أو على نحو أدق؛ إنها تمكنه من استكشافها وتفهمها ومنحها المعنى والنظام[1]؛ فهي ليست مجرد تقديم حسي تزييني لمعنى سابق في الوجود؛ إنها ليست حلية بلاغية وإنما هي أسلوب للإدراك ووسيلة للاكتشاف.

ولم يخل الشعر العربي من استعارات وتشبيهات تستجيب بلاغتها الشعرية لهذا التصور الجمالي الشعري الجديد على الرغم من كل ما سبق قوله عن خطابية هذا الشعر، من ذلك تشبيه امرئ القيس في قوله[2]:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلِي

لعلّ بلاغة هذا التشبيه أن تكون أقرب إلى التصور البلاغي الشعري بمفهومه الجديد الذي دافع عنه المحدثون، منه إلى التصور البلاغي الخَطابي الذي هيمن على تصور البلاغيين القدامى لأنواع الصور البلاغية؛ فعلاقة المشابهة ليست عقلية تروم إقناع المخاطب بمعنى ما، كما أنها لا تروم إثارة انفعال ما في المتلقي، وهي ليست من المشابهات التي توخى فيها الشاعر دقة الوصف وبراعته لإثارة تعجيب هذا المتلقي واستطرافه. بل هي علاقة خيالية استجاب فيها الشاعر لرؤيته الذاتية للعالم الذي يواجهه، إذ يمكن القول إنه تشبيه شعري أراد به الشاعر التعبير عن تجربته وتوصيلها للمتلقي، وهي تجربة لا يمكن فهمها وإدراكها إلا بهذا التصوير الشعري؛ فليس هناك معنى سابق على هذا التشبيه، ولكن يمكن القول إن التشبيه هو الذي أوجد هذا المعنى الذي لم يوجد من قبل إلاّ بوصفه تجربة غامضة تبحث عن شكل لها يخرجها إلى حيز الوجود والتحقق في وعي المتلقي؛ وعلى هذا النحو نستطيع القول إن التشبيه بمفهومه الجمالي الشعري لا ينفصل عن الوعي الذي يتلقاه ويتمثّله؛ فتفاعل المتلقي مع التشبيه الشعري يشكل جزءا من وظيفته الجمالية. هذا التفاعل

1. نفسه، ص423.
2. الديوان، ص18.

تفتقر إليه التشبيهات (أو الاستعارات) الخَطابية التي تكتفي بتأكيد المعنى الموجود في ذهنه. يقول جابر عصفور مفسّرا أصالة تشبيه امرئ القيس وبلاغته الشعرية: «عندما نقول إن صورة امرئ القيس صورة أصيلة، فإننا نقول ذلك لأننا نشعر أنها حققت ما نريده من الصور الفنية الناجحة. لقد تفاعلت مع سياقها، وجعلتنا ننظر إلى الليل في ضوء جديد وقدمت إلينا كشفا جزئيا، عندما ربطت بين الأشياء على هذا النحو، وألفت بين المختلفات هذا التأليف، لا بقصد البهر المحض، أو إظهار البراعة العقلية، وإنما بقصد تقديم نوع متمايز من الخبرة»[1].

ويجب التنبيه إلى أن هذا التصور البلاغي الشعري الجديد للاستعارة الذي دافع عنه البلاغيون العرب المحدثون، يقوم على تصور ريشاردز البلاغي للاستعارة باعتبارها تقوم على تفاعل الدلالات[2]؛ يقول جابر عصفور: «من المؤكد أننا –في كل استعارة أصيلة– لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي. وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن –في الحقيقة– إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه»[3].

وإذا ما طبقنا هذا التصور التفاعلي على تشبيه امرئ القيس، فإننا سنفضي إلى شيء مركّب من تفاعل دلالات الليل والموج؛ إذ يصبح الليل متموجا، والموج ليليا، أي إننا أمام شيء جديدمن صنع الخيال الشعري، ليس ضروريا أن يكون مشابها للواقع الذي نعرفه ولا موافقا لتقاليد التصوير الشعري المستقرة في وعي المتلقي؛ هذا الشيء الجديد ليس نتيجة مشابهة شكلية أو مادية خارجية بين طرفين، وإنما هي مشابهة مبتدعة أساسها نفسي ووجداني؛ فالشاعر عبّر عن إحساسه الحزين بصورة شعرية (تشبيه) قامت على ابتداع شيء قادر على الإيحاء بما أراد الشاعر توصيله، وبذلك كان على المتلقي أن يتخيل الصورة لا أن يتعقّلها أو يبحث لها عن ترجمة أو معادل موضوعي في واقعه المرجعي، وأن يساهم في إعادة تركيبها أو يحياها كما يطلب منه الشاعر؛ وهذا هو كنه الشعر كما يفهمه المحدثون، حيث يكون فيه الشاعر، كما يقول جابر عصفور: قادرا «على بيان ما لا يكون وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون، بل لعلي أذهب إلى أن هذا الأمر من الشاعر هو أحد أسرار قيمته وعظمته»[4].

1. جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، ص213.
2. ينظر كتابه: فلسفة البلاغة، 2002م.
3. جابر عصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، ص245.
4. نفسه، ص216.

وقد وقف هؤلاء المحدثون على تشبيهات شعرية قديمة لا تستجيب لبلاغة الجنس الشعري على نحو ما يدركونه، بقدر ما تستجيب لبلاغة شعرية تدرك الشعر باعتباره إمتاعا شكليا، كما في قول ابن المعتز يصف الهلال[1]:

أَنْظُـرْ إِلَيـهِ كَـزَوْرَقٍ مِـنْ فِضَّةٍقَـدْ أَثْقَلَتْـهُ حُمُولَـةٌ مِـنْ عَنْـبَرِ

تصدق على هذا التشبيه مجموعة من السمات التي تجعله مقبولا ومستحسنا في تصور بلاغي يرى في الدقة والطرافة والغرابة والجدّة وغيرها سماتتحقق «تعجيب» المتلقي. بيد أن لفظ «التعجيب» الذي استخدمه حازم، لا يعدو-كما يرى جابر عصفور- أن يدلّ على الإمتاع الشكلي النابع من «النسبة العقلية بين الهلال والليل [التي] تتوافق توافقا منطقيا مع النسبة المفترضة بين العنبر والزورق»[2]، ولا يدلّ على ما تنطوي عليه الصورة الشعرية (التشبيه هنا) من تقديم ل «معرفة جديدة بالهلال»[3]، أو بانفعالات الشاعر الإنسانية أثناء رؤيته له.

وواضح من نقد جابر عصفور (والمحدثين عموما) لهذا التشبيه، أن اعتراضه إنما هو على طبيعة الوظيفة الجمالية التي يضطلع بها؛ ففي رأيه أن قيمة التشبيه (وأنواع الصور البلاغية الأخرى) في الشعر، لا تنحصر في تحقيق المتعة الشكلية، بل تتعداها إلى التعبير عن الدلالة الإنسانية. وبناء عليه، يكون نقد المحدثين للخطاب البلاغي القديم في مقاربته للوجوه البلاغية في الشعر وعلى رأسها الاستعارة، نقدا مبنيا على رفض مزدوج للوظيفة الإقناعية والوظيفة الجمالية الشكلية[4]. وهو رفض يجد مسوِّغه في دعوتهم إلى استبدال بلاغة شعرية جديدة لا تفصل الإنسان عن الطبيعة وتنظر إلى الصور باعتبارها وسائل للكشف عن الرؤية الذاتية للعالم، ببلاغة قديمة قوامها التأثير في المتلقي لإقناعه أو إمتاعه متعة شكلية خالصة.

تركيب

• كانت معركة البلاغيين المحدثين مع نظرائهم القدماء حول الاستعارة، في العمق، معركة حول مفهوم الشعروضرورة تطوير المعرفة البلاغية المرتبطة به؛ فليست الاستعارة سوى مظهر خِطابي لجوهر متعالٍ متمثل في الشعر الذي تنبثق عنه أو تسهم في إظهاره إلى جانب وسائل خِطابيةً أخرى. كان المحدثون يرون أن تصور البلاغيين القدماء للاستعارة هو فرع من تصورهم للشعر، ولكي نصحح تصورهم للاستعارة ينبغي تصحيح تصورهم للشعر. كانت هذه أول معضلة

1. الديوان، ص247.
2. جابرعصفور، الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي، ص202.
3. نفسه، ص211.
4. يفسر مصطفى ناصف أننا مطالبون لفهم نظرية التشبيه في البلاغة العربية بربطها بنزعة التجريد المشهورة في الزخارف الإسلامية؛ هذه النزعة التي تفصل بين الإنسان والطبيعة. راجع: الصورة الأدبية، ص70.

واجهها المحدثون في قراءاتهم للاستعارة في الخطاب البلاغي العربي القديم. فإذا كان من الجائز تصحيح التصورات، فإنه من غير الجائز تغيير المعطيات التي بنيت عليها هذه التصورات؛ أي: إذا كان من الجائز إعادة بناء المفاهيم وتصحيحها، فإنه من غير الجائز تغيير الواقع الشعري الذي صدرت عنه هذه المفاهيم. من هنا لم يتبق لهؤلاء سوى الإذعان للتصور الخَطابي للاستعارة عند البلاغيين والتسليم بملاءمته لطبيعةالشعر العربي. ولهم بعد ذلك أن يجتهدوا في تطوير هذا التصور وصقله في ضوء بلاغة حجاجية لم يؤمنوا بها. ولكنها الطريق الأمثل لإبراز قيمة البلاغة القديمة وقدرتها على النماء والتطور.

• لكن البلاغة العربية القديمة لم تكن دائما متجاوبة مع الشعر الذي قلنا إنها استمدت منه مبادئها؛ فالآمديالذي يعدّ أحد رموز الخطاب البلاغي العربي القديم قاوم بشدّة المذهب الشعري الذي أنشأه أبو تمام وقاد معركة شرسة ضد بلاغتهالشعرية الجديدة التي قامت عليالاستعارات البعيدة التي تكدّ الذهن وتستدعي التفكير وطول التأمل ولا تُدرك إلا بالظن والحدس؛ إذ يمكن القول إن الآمديوالقدماء عامة، قد ساهموا بتصورهم البلاغي الخَطابي للاستعارة (والأنواع البلاغية الأخرى) وانتصارهم لـ»مذهب الأوائل»، في تضييق جنس الشعر الذي كان يتوسّع ويغتني مع تجربة أبي تمام وغيره من الشعراء في العصر العباسي. وهذا أحد الأسباب التي حملت المحدثين على نقد البلاغة العربية التي لم يتسع صدرها لقبول الاستعارات البعيدة التي احتفى بها أبو تمام.

• وإذا كان تضييق الجنس الشعري أحد نتائج رفض البلاغيين القدماء للاستعارات البعيدة، فإن هذا لا يسوّغ بالضرورة للمحدثين فرض النموذج الشعري الحديث على الشعر القديم مهما حمل من سمات التجديد. وهذا هو ما دفعنا إلى نقد موقفهم من البلاغة الشعرية القديمة. فمهما يكن تصورهم للاستعارة الشعرية مفيدا ومثمرا في إعادة تقييم وتفسير جملة من الاستعارات الشعرية القديمة، فإنه يظل تصورا مستمدا من تجربة الشعر الحديث، ومن الوعي الجمالي الذي تشكل في الثقافة الحديثة.

• إذا كان المحدثون في نقدهم للخطاب البلاغي القديم، قد سعوا جاهدين إلى إرساء تصور بلاغي جديد للاستعارة الشعرية (ولباقي الوجوه البلاغية) بناء على ارتباطها بانفعالات المتكلم (الشاعر) وليس بانفعالات المتلقي؛ فإنهم من جهة أخرى لم يساهموا في الكشف عن ما تختزنه بلاغة القدماء من أسس يمكن أن نبني عليها مقاربة حجاجية للوجوه البلاغية ومنها الاستعارة.

المصادر والمراجع

1. الكتب

- أمين (الخولي)، فن القول، دار الكتب المصرية، 1996م.
- جابر (عصفور)، الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980م.
- جندحبنحُجر(امرؤ القيس)، الديوان، رواية الأصمعي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط4، د. ت.
- حبيب ابن أوس الطائي (أبو تمام)، الديوان، شرح: الخطيب التبريزي، تقديم وضبط: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م.
- حازم بن محمد (القرطاجني)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي.
- الحسن بنبشر (الآمدي)، الموازنة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت.
- ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.
- زهير (ابن أبي سلمى)، الديوان، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.
- طفيل (الغنوي)، الديوان، شرح: الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.
-محمد حسن (عبد الله)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1982م.
- مصطفى (ناصف)، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983م.

2. المجلات

- المناظرة، المغرب، ع4، 1991م.

من الخطابة الحجاجية إلى البلاغة المحسناتية

محمد الولي(*)

تمثل الكفاءة الخطابية ملكة متجذرة في أية ممارسة لغوية عند كل الآدميين. إن الناس –وهم مجبولون على التحارب، مدفوعون بأهوائهم في حب السيطرة والهيمنة– يعمدون إلى إخضاع الآخرين بالعنف والإرغام العملي، إلا أن الإنسان مجبول أيضاً بذلك النزوع الذي يحتكم إلى العقل والاعتدال ونبذ العنف؛ إذ يتم استبدال الهراوة بالكفاءة الخطابية، سعياً إلى إقامة تجمعات بشرية عمادها التعايش والتآخي.

واعتباراً لما تقدم، فإن الخطابة تفترض مناخاً من الحرية يتساوى بفضله الناس في تناول الكلمة والدفاع عن رأي أو تفنيده. وبهذا، فإن منابع الخطابة تجف في صحبة القهر والإرغام؛ إذ تتم مصادرة الحق في تناول الكلمة المخالِفة في الرأي، وتعويض ذلك بتسييد جهة واحدة في الخطابة؛ فترغِم الآخرين على الطاعة والامتثال؛ أي: نحول الديالوج إلى منولوج. ولهذا كله فليس من الصدفة ازدهار هذا الفن في أثينا القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد. الخطابة والعنف قطبان متنافيان، لا يعيش أحدهما إلا بغياب الآخر.

لا نستغرب بعد هذا من أن تكون أثينا هي موطن النظرية الحجاجية؛ أي: نسق من القواعد القابلة للتلقين والقابلة للتأمل من خلالها في خطب جاهزة. وهذا الصرح الصناعي والعلمي أقامه اَرِسْطُو في كتابه «الخطابة». ففي أثينا كانت كل الأمور ذات الصلة بالسياسة محكومة، خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، بالكفاءة الخطابية للمواطنين الذين يتناوبون على المنابر الخطابية في المؤسسات الديمقراطية الثلاثة؛ أي: التجمع الشعبي الذي يجتمع فيه كلِّ المواطنين لاتخاذ القرارات التي تهم الحاضرة، وفي المحاكم التي كانت تعرض عليها أهم الجرائم التي تتعلق بمحاسبة الفاسدين من أهل السلطة أو الاستراتيجِّيين من العسكر، وفي الآغورا إذ يلتقي الشعب لإحياء المناسبات القومية.

فإذا كانت كل التدابير السياسية تتمخض عن التداول أو التشاور الذي يساهم فيه كل المواطنين الأحرار، فإن هؤلاء كانوا في قبضة من يمتلكون المهارة الخطابية؛ لهذا تحولت الخطابة إلى بضاعة،

---

*. أستاذ باحث، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.

بل إلى برنامج تعليمي يلقَّنُ مقابل أجر لمن يريد امتلاكها. ألم يقل أفلاطون في محاورة السوفسطائي: «فمن بين هؤلاء الذين يسعون إلى نَيل أجر، نجد فئة منهم يتوسلون بالخصوص بالأحاديث المسلية، حيث القصد هو مجرد الاستمتاع، ولا يستفاد من هذه الأجرة إلا ما يؤمِّن قُوتَهم. نستطيع أن نقول بهذا بأن الأمر يتعلق بتقنية التملق أو الخديعة»[1]. هذا العداء للخطابة ناشئٌ عن تخوف الفلاسفة من استفحال تأثيرها في التدبير السياسي.

إننا شهودٌ هنا على التعارض الخطير بين الخطابة والفلسفة. الخطابة قرينة الحشود التي تشكو من معاداة الفلسفة معاداة تامة. الحشود التي وصفها بينِدَارْ بقوله: «بقدر ما تعظم الحشود، بقدر ما تعمى قلوبها»[2]. «... فإذا كان الفلاسفة هم أولئك الَذين يمكنهم أن يدركوا ما هو أزلي، في حين أن من يعجزون عن ذلك، ويضلون طريقهم وسط الكثرة والتغيير، لا يستحقون هذا الاسم، فأيهما ينبغي أن نعهد إليه بالإشراف على الدولة؟»[3].

وعلى الرغم من أننا نجد لأفلاطون إشارات قوية في فِيدرْ يقلل فيها من هذه الاتهامات، فإنه ينصح هناك باستخدام نوع خاص من الخطابة يعمل على تخليصها من الصفات المؤذية ويبعدها عن الحشود بقدر ما يقربها من الجدل ومن الفلسفة. الجدل هنا بمعنى الحوار الذي يتم بين شخصين على قدر من المعرفة والفضيلة يبنيان في شكل حواري الفكر ويراجعانه باستمرار على امتداد الحوار الذي يجري تحت مراقبة جمهور بالغ التنوع الذي يحفز المتحاورين على اعتبار الآصرة التي تجمع كل أطرافه. ذلك هو المستمع الكوني أي الكلي. وتكون الخلاصات بعد قطعها لمراحل تصفيات متعاقبة يقوم بها كل واحد من الطرفين موضع اتفاق بينهما.

لقد عمل أرسطو على تفنيذ موقف أفلاطون من الخطابة، وشيد بدل ذلك تصوراً معارضاً مُنصفاً لتلك الأجناس الخطابة التي جرَّمها أستاذه. فإذا كان أفلاطون لا ينزه إلا الفكر التأملي والفلسفي الذي يتنافى مع رأي العوام، فإن أرسطو على الرغم من أنه يضع في الصدارة حياة التأمل الفلسفي، يسلم بأنه لا يمكن لمواطن صالح أن يكتفي به. ففي رأيه، لا تحدِّدُ معرفة الحقائق الأبدية، الفعلَ المستحسنَ أخلاقياً ولا المؤثِّر سياسياً؛ لأن القرارات التي ينبغي اتخاذها ليست موضوع تدبر ومعقلنة إلا إذا تقدمها التداول. وبما أن هذا الذي لا يتعلق إلا بنا ويكون بالأساس احتمالياً، فإن الخطاب العملي يستدعي اللجوء إلى البراهين الجدلية،

يذهب أرسطو إلى أن الفلسفة التأملية أو الميتافزيقا غير معنية بحياة الإنسان في الحاضرة أو غير الحاضرة. لا رأي لها في تدبير السلطة والعدل والظلم والحقوق والواجبات والعقاب والجزاء

1. Platon, Le sophiste, pp.89-90.
2. Jacqueline de Romilly, Problèmes de la démocratie grecque, p.43.
3. Platon, La république, pp.314-316.

وتوزيع الثروة وإنتاجها وتنظيم الفعل لأجل حياة سعيدة تهم كل الحاضرة الخ. هذه الأمور لا ينبغي إهمالها. وكما كان أفلاطون يرى أن إسناد مهمة تنظيم كل هذه الأعمال إلى الفيلسوف بدون استشارة عامة الناس، بدعوى أن العامة فاسدة، فإن أرسطو كان يرى أن فساد حاكم من هذا القبيل قد يكون أخطر من فساد العامة التي تمسك بيديها دفة الحكم. وذلك لأن الحاكم الفيلسوف يفلت من الرقابة الشعبية، وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى حكم يشترك فيه عامة الناس. هنا تتدخل الفلسفة العملية أو فن السياسة. وتتدخل الخطابة باعتبارها أحد الأعوان النافذين لعلم السياسة وللممارسة السياسية.

فإذا كان أفلاطون قد وضع في الخانة نفسها السفسطة والخطابة، اللتين شملهما بحكم الإدانة، فإن أرسطو قد فصل بينهما. لقد نزه الخطابة من التهم التي كالها لها أفلاطون، واحتفظ بالحكم بنفسه على السفسطة.

إلا أن هذا التنزيه للخطابة قد ضيق المساحة التي تحتلها السفسطة. ومس بالتعديل أيضاً الجدل الذي أصبح يحتل فضاءً أعرض وأوضح. ومع هذا التمييز لهذه المجالات الثلاثة فقد نزَّه الخطابة ورفعها إلى مستوى الصناعات التي لا غنى عنها في تدبير الحاضرة. وعلى الرغم من هذا فقد ظلت تحتفظ بعلاقات وشيجة مع السفسطة من جهة ومع الجدل من الجهة الثانية. لهذا يسترعي نظرنا ذلك التعريف الذي يربط من خلاله أرسطو الخطابة بالجدل: «الخطابة تناظر الجدل»[1]. إنها ممارسة خطابية مستندة على الرأي لا الحقيقة؛ أي: ما يعتقده الناس.

الجدل مخصوص بملامح تستجيب للمستمع الكوني؛ أي: الكلي، الذي يبتعد إلى حد كبير من تأثيرات المقام الملموس. في حين أن طرفي التخاطب في الخطابة ملتصقان بالعناصر المقامية الاجتماعية والنفسية والتاريخية. ورغم ذلك، فإن الخطابة قد تخص هذا المستمع الكوني بحضور ما، يقلل من التأثيرات المؤذية للتفكير الحشودي العامي. أنا أعبر عن هذا باستعارة سبق لي استعمالها. الخطابة تضرب وتداً في الجدل الذي يلجمها ويمنعها من الانسياق والانجرار وراء العامة وتفكيرها المنفلت. فبقدر ما يرتقي الطرفان المتخاطبان إلى مستويات معرفية عالية تلتبس فيها الخطابة بالجدل، بل وتقترب من خطاب الفلاسفة، كما تنأى عن آثار الدفع إلى الفعل. في الحقيقة الخطابة تضرب بأوتادها في الجدل والفلسفة والسياسة والأخلاق والسفسطة. يقول أرسطو: «وهكذا يظهر أن الخطابة نوع من الجدل، وأيضاً فرع من علم الأخلاق يمكن أن يدعى فعلاً علم السياسة»[2].

ومن خلال التوازنات التي تحاول الخطابة إقامتها تكتسب سحنتها الخاصة. ولكن على كل حال ليست هي تلك التي تصورها أفلاطون بأنها استهواء خالص تركبه العامة متسلحة بهواها

1. Aristote, Rhétorique, p.75.

2. أرسطو، الخطابة، ص30.

بل بأهوائها، ومنقطعة الصلات بكل ما هو عقلي «Raisonnable». بل هناك احتكام ما إليملمح الكلية؛ أي: «L'universalité» التي تجعل الخطابة تتمتع بمنطق خاص نظير المنطق الصوري البرهاني أو التجريبي. ألم يقل أرسطو: «لكن الأهم من هذا كله هو أن حكم المشرع لا ينطبق على حالة معينة بالذات، بل هو حكم كلي[1][ou KathoulouUniversel]»[2].

بهذا، نفهم جيداً معالجة أرسطو الحذرة للخطابة وحرصه، ليس على تبرئتها فقط، بل على تقريبها من الفلسفة؛ لأن جعلها تتلقى تغذية مما هو كلي يجعلها من نفس الأرومة المنطقية أو الفلسفية. وبهذا يضرب أرسطو عرض الحائط تهم أفلاطون للخطابة باعتبارها خارجة عن طاعة الفلسفة والجدل. وإذا كان أرسطو عالماً بالهوامش التي لا يجد التشريع سبيلاً لضبطها فهو لا يغفل عن ضرورة ألا يترك المشرع هذه الهوامش تتسع وتترك القاضي عرضة لإصدار أحكام غير منصفة بسبب محاصرته بعاملين؛ أولهما هو الزمن، فهو ملزم بإصدار الأحكام في اللحظة والحين ولا مجال للتأجيل، وثانيهما هو فجوات القانون الذي تفلت منه الأمور العينية والملموسة في الحالات المعروضة للحكم. هذا القصور القانوني والطابع الاستعجالي للقضايا المطروحة هي التي توفر للقاضي مجال الممارسة الخطابية ولا يعود آلة صماء تكتفي بتطبيق القانون. هناك مجال من الحرية، ولكن الحرية التي ينبغي أن تراقب بالعقل وبالقانون. إن المشرع يجد نفسه في وضعية مريحة تسمح بعمل توافقي مع تعليمات العقل الكلي «UniverselRaison». وذلك يعود إلى أن المشرع متحرر من الاعتبار الزمني، والانفعالي والقرار الفردي. إن المشرع لا يشتغل وحده ولا يتقيد بالزمن شأن القاضي، وهو إلى حد ما يتمتع بحصانة ضد الانفعال.

يقترح علينا أرسطو خطاطة لتحليل الخطابة تقوم على ثلاثة ركائز:

تتعلق الركيزة الأولى بالجانب الحجاجي واللغوي؛ أي: «اللُّوغُوسْ Logos». وهنا نلقى تلك الأنماط الثلاثة من الحجج، ألا وهي «القياس الإضماري والشاهد والتفخيم». الأول أعلق بالخطابة القضائية، وهو يناسب المستمع المتكون من مجموعة محدودة وربما ذات معرفة في الأمور المعروضة، والثاني أعلق بالخطابة الاستشارية، وهو يناسب جمهور العوام. والثالث «التفخيم»، وهو يناسب جمهور الشعب كله المحتفل بالمناسبات الوطنية؛ إذ لا يَستَعمِل الحجج بمعناها الحصري، إنها مجرد تفخيمات لأمور نوافق عليها جميعاً. إننا نجد أرسطو يربط ربطاً حميمياً القياس المضمر والشاهد بنظيريهما في المنطق والجدل فيدعوهما الاستنباط والاستقراء. ومما يحمل دلالة تسمية «لُوغُوسْ» التي تدل على ما له دلالة بالعقل والخطاب واللغة في علاقتها بالأشياء. وعلاوة على هذا، فإن المواضع المشتركة التي تشكل حلقة مركزية في الخطابة، شديدة الارتباط بمباحث الطوبيقا التي هي دراسة لمنطق المحتمل. بل إنه يربط بين الحجج الخطابية والبراهين المنطقية، مما يبعد الخطابة من الدوائر

1. P. Chiron, p.117. En grec kathoulou et en français universel.

2. أرسطو، الخطابة، ص25.

غير العقلية: «وبعد هذا، فبما أنه من البيِّن أن المنهج المناسب للصناعة [أي الخطابة] هو الذي يعتمد على حجج الإقناع (بِيستِيسْ)، والإقناع نوع من البرهنة[1]، (إذ إننا نقتنع خاصةً، حينما نفترض أن أمراً قد تمت البرهنة عليه)؛ ومن جهة أخرى، فبما أن البرهنة الخطابية هي المضمر، والمضمر هو، بالإجمال، الحجة الأقوى للإقناع؛ وأخيراً، فبما أن المضمر، هو قياس والقياس بجميع تنوعاته ينبغي أن يدرس في الجدل، سواءٌ الجدل بأكمله أم بأحد أجزائه، فمن الواضح أن الأقدر على فحص مادة القياس وأشكاله سيكون أيضاً الأعرف بالمضمر، بحيث أنه يكون عارفاً بالموضوعات التي ينصب عليها، وبالفوارق التي تميزه عن القياسات المنطقية. ذلك لأن معرفة ما هو صادق وما هو محتمل يندرجان تحت ملكة واحدة، لأن الناس مطبوعون بقدر كافٍ بالنزوع إلى الصدق، وهم في أغلب الأحيان يدركونه. نتيجة هذا هو أن من يمتلك كفاءة تمييز الصدق يمتلك أيضاً كفاءة تمييز الآراء المشتركة Endoxa»[2].

يعرض هذا النص محاولة أرسطو ردم الهوة التي أقامها أفلاطون بين الخطابة والفلسفة. يحاول أرسطو وضع اليد على الوشائج القوية والدقيقة بين الخطابة والفلسفة. وبهذا فقد تبرأت الخطابة إلى حد كبير من شبهة الزيف والكذب ومعاداة الفلسفة. وبهذا أيضاً نفى عنها شبهة الخداع الذي ألصقه بها أفلاطون، تماماً كما نفى عن الشعر شبهة تزييف الحقائق. ولتدقيق هذا الأمر أكثر نورد نصاً آخر لأرسطو من شأنه أن يلقي مزيدا من الضوء على مسألة تقريب الشقة بين الخطابة والجدل ومحاولة الوقوف على الأواصر القائمة بين الخطابة والفكر أو العقل وبالتالي إبعاد شبهة العامية أو الحشدية.

«والأسلوب المناسب للمحافل الشعبية يشبه تمام المشابهة رسم المنظور، فكلما زاد عدد المشاهدين، بعدت النقطة التي منها يكون النظر. ولهذا فإن دقة التفاصيل لا داعي لها، وسيكون أثرها في الرسم كما في الخطبة رديئاً. بيد أن الفصاحة في ساحة القضاء تقتضي زيادة في التدقيق، خصوصا إذا كان المرء أمام قاض واحد؛ ففي هذه الحالة لا يملك المرء الاستعانة إلا بعدد قليل جدا من وسائل الخطابة. فالقاضي يسهل عليه التمييز بين ما يمس القضية وما لا يتصل بها، كذلك ليس ثم مناقشة[3] ولا يستطيع أي عامل أن يغير في الحكم. والنتيجة لهذا أن الخطيب الواحد لا يظفر بنفس النجاح في كل المواقف. وحيثما كان الداعي إلى الفعل[4] أقوى، كانت الدقة أقل ضرورة. والفعل ضروري حيثما

---

1. La pesrsuasion est une sorte de démonstration.

2. أرسطو، الخطابة، ص26–27. نصحح ترجمة بدوي في ضوء ترجمة بيير شيرون لخطابة أرسطو.
Aristoteles, Retorica, pp.167-169.

3. Débat .

4. أي: الانتقال من الاقتناع إلى الفعل والعمل.

يراد التأثير بالصوت، لاسيما أن أريد تأثير قوى جدا. وأسلوب النوع البرهاني[1] هو أنسب الأساليب في الكتابة، لأن غرضه الحقيقي هو أن يقرأ، ويتلوه الأسلوب القضائي»[2].

يميز هذا النص بما فيه الكفاية بين أجناس الخطابة. منها ما هي نزاعة إلى المعالجة الفضفاضة ومنها ما هي مطلوبة للتدقيق والتفصيل وإعمال العقل والإقناع الحاسم أو القطعي. فبقدر تقلص مساحة المستمعين تتسع دائرة التدقيق.

وإلى جانب الحجج يستقطب مبحث «اللوغُوسْ Logos» معالجة الجوانب المتعلقة ببناء الخطبة من تقديم وعرض وحجاج وخاتمة. وأخيراً يعتني «اللُّوغُوسْ» بكل أمور سلامة الصياغة اللغوية والملائمة المقاميةوالعبارة التزيينية المحسناتية. وهذه هي أعمدة مباحث «العبارة أو Elocutio» حسب التسمية اللاتينية، و»لِيكْسِيسْ λέξις» حسب التسمية الأرسطية. العبارة هي التحيين اللفظي أو اللغوي للخطبة. وهي المرحلة الثالثة من المراحل التي الخمسة التي تقطعها الخطبة، والتي هي الإيجاد والبناء والعبارة والتذكر أو الحفظ والأداء.

وتتعلق الركيزة الثانية بطبائع الخطيب؛ أي: «الإيتُوسْ Ethos»، لحظة إلقائه الخطبة؛ بمعنى: هي الشروط التي تجعل الخطيب جديراً بثقة المستمع.

وأخيراً، فإن «البَاتُوسْ Pathos» يتعلق بالأهواء النفسية للمستمع. فإذا كنا نخاطب مستمعاً نريد تحفيزه على عمل خيري علينا أن نكون ملمين بأحوال المستمع النفسية. فإذا كان نزاعاً إلى عمل الخير فهذا سيسهل محاولة الإقناع. وإذا كان أنانياً لا تحركه المعاناة التي يتحملها الآخرون، ونحن نريده أن يبادر إلى عمل خيري، فهنا تكون قدرات الخطيب على إشعال فتيل الإحسان من جهة، وإخماد نوازع الأنانية، ضرورية ومطلوبة.

وإذا كنا نلاحظ في خطابة أرسطو نوعاً من المزج بين الاعتبارات «المنطقية»؛ أي: الحجج اللوغوسية بمعناها الحصري، وبين الاعتبارات الذاتية كما نلاحظها في «الإيتُوسْ والبَاتُوسْ»، فذلك يفسَّرُ بما يلي:

---

1. هو بالأحرى الاحتفالي épidictique كما أثبت ذلك بْيِيرْ شِيرُونْ في ترجمه للخطابة. ينظر:
Aristote, Rhétorique, p.490.

في حين يستعمل شَارْلْ إِمِلْ رُوويلْ «Apodictique».

يذهب الفيلسوف الأرجنتيني خُوسي بَابْلُو مَارتِينْ إلى أن ينبغي وصف هذا الجنس الثالث من الخطابة بأنه إبيذيكتيك لا أبوذيكتيك؛ لأن هذا المصطلح الأخَير يوصف به العلم.

Jose Pablo Martin, Las pasiones y las palabras, sobre la teoria de Aristoteles, in Circe, n. 18, p.44.

هناك إذن خلط بين المصطلحين. ويتعقد المشكل أكثر حينما نضع مقابل المصطلحين الدالين على الاحتفالية المقابل اللاتيني Démonstratif الذي يتوهمه المترجم العربي دالاً في سياقات الخطابة على البرهنة. وليس الأمر كذلك. فإذا كان المصطلح اللاتيني متعدد المعاني على سبيل الاشتراك إذ يدل تارة على البرهنة في السياق الرياضي فإنه يدل على الاحتفالية في السياق الخطابي.

2. الخطابة، ص233.

فإذا كان موضوع السعادة مرتبطاً ارتباطا حميمياً بحياة الإنسان في مجتمع وباختيارته التي ينبغي في كل لحظة فحصها وتمييز المقبول منها أو المحتمل وغير المحتمل، فإن هذه الاختيارات، أو الفعل، لا يمكن الحسم فيها بالمنطق الصوري أو العلم التجريبي، إلخ. إن الاختيار -أيَّ اختيار- إنما هو هش ولا سبيل معه إلى الجزم، كما أن لا كفاءة لا للعلم ولا للمنطق لمعالجة الأمور المتعلقة بالفعل الإنساني «Action Humaine» ولا منفذ إلى تلك المجالات المتفجرة بكل ما هو من صميم الذات الآدمية. فهل سنترك، والحالة هذه، الحبل على الغارب ونتغاضى عن معالجة الأمور بالاستهواء والعنف واللاعقل، أم إننا سنعمد إلى تفادي ذلك ونمارس حريتنا لتفادي ذلك والاحتماء بما هو أقل ضرراً والتوسل بالعقل لاختيار ما هو موضع قبول من الناس كلهم أو أغلبهم أو أحكمهم إلخ. هنا تفرض الخطابة نفسها باعتبارها أداة في يد مدبري شؤون الحاضرة.

ينبغي التأكيد هنا أن هذه الصيغة لخطابة أرسطو قد كانت من الشمول؛ إذ إنها تستقطب المجالات الأساسية، ألا وهي: مجال الحجاج، ومجال طبائع الخطيب، ومجال أهواء المتلقي ومجال الصياغة النصية والأسلوبية. ونظراً لأن الخطابة قد تعرضت للاختزال خلال مسيرتها المديدة فقد استقل خلال هذا التاريخ الطويل المكون الحجاجي، ومعه المكون الترتيبي أو بناء الخطاب.

يقول بيرلْمانْ في «الإمبَرَاطُوريةِ الخطابية»: «إن بْييرْ دُو لَا رَامِي [أو رَامُوسْ 1515-1572] الذي ينطلق من الثَالوث الخطابي؛ أي: فن القول، يحدد النحو باعتباره فن الكلام السليم؛ أي: الكلام بطريقة صائبة، والجدل باعتباره فن الاستدلال الجيد، والخطابة باعتبارها فن القول الجميل؛ أي: الاستعمال الفصيح والمزخرف للغة.

وبعبارة أخرى فقد تم هنا دمج المنطق الصوري والمبحثين الأساسيين من الخطابة؛ أي: «الإيجاد والترتيب» في الجدل. ولقد تمت إعادة صياغة المنطق الصوري في اللغة الطبيعية مما أفقد ذلك المنطق الأحادية الدلالية ويقينية الاستدلالات والاستنتاجات.

هذا الكلام صحيح، وكل المؤرخين يتحدثون عن هذه الاختزالات المتتالية لمجال الخطابة. فإذا كانت الخطابة تتألف من خمسة مراحل إعدادية هي الإيجاد والترتيب والعبارة والتذكر والإلقاء، فإن الصياغة التي تم تثبيتها بيد بْييرْ دُو لَا رَامِي للخطابة قد تعرض جسدها لعمليات استئصالية لطرفين أساسيين، وهما: ترتيب الخَطبة والإيجاد، الذي يمثل قلب خطابة أرسطو؛ أي: كل ضروب الحجج. هكذا لم تعد تحتفظ الخطابة[1] أو البلاغة، إلا بذلك الجزء المحدود المتعلق بالأسلوب في الكتاب الثالث من «الخطابة». هذه شهادة ميلاد بلاغة المحسنات من رحم بلاغة الحجاج أو الخطابة بمعناها المحصور. هذا التحول من بلاغة الحجاج أو الخطابة إلى بلاغة المحسنات أو البلاغة، باختصار التسمية، هو ما يدعوه فلُورِيسكُو «تأديب الخطابة».

1. هنا يكف مصطلح Rhétorique عن الدلالة على الخطابة لكي يدل على البلاغة؛ بمعنى: بلاغة المحسنات.

إن بلاغيِّي القرن السادس عشر[1] يتفقون جميعاً بصدد اختزال أجزاء الخطابة. إن أشدهم وثوقية، بيبيسْ وأومِيرْ تَالُونْ يعتبران البلاغة واحدةً، ألا وهي «العبارة Elocutio». وبالنسبه لغيرهما فإنَهم متفقون على اختزالها إلى اثنتين، دون الاتفاق بشأن تعيين طبيعة هذين الطرفين الإثنين: إن بيتْروسْ رَاموسْ وبْرُوثِينسي وخِيمِينِيثْ بْلَاطُونْ يرون أن هذين الطرفين هما «العبارة والأداء»[2]. أما فُورْيُو ثِيرْيُولْ فيرى أن هذين الطرفين هما «العبارة والترتيب»، ويرى لُولْيُو أنهما العبارة والإيجاد. كلهم مجمعون بشكل مطلق على النظر إلى العبارة بوصفها إمَّا جزءاً وحيداً، وإما جزءاً أساسياً من الخطابة. وبهذا، فإنهم سباقون إلى أحدث تيارات الخطابة [البلاغة] والنقد الأدبي، ولو أن أغلب المصنفين لم يطلعوا عليهم»[3].

وأعتقد أن أخطر الاختزالات التي تعرضت لها الخطابة هي تلك المتعلقة بالأهواء والطبائع «Pathos et Ethos». إن الطبائع تتعلق بالخطيب وهي المظهر الذي يبعث على الثقة وتنجذب إليه النفوس فيميل إلى الاقتناع بما يقوله استناداً على قدرات المتكلم الخطابية. وواضح جداً أهمية هذا العنصر في الخطابة السياسية والدعائية والإشهارية، وأهميته القصوى لجمهور العوام. أما «البَاتُوسْ» فيتعلق بأهواء المتلقي وميوله العاطفية التي يضرب على أوتارها الخطيب لأجل الإقناع بهذا الموقف أو ذاك. وهذا الهوى إما أنه قائم وإما أنه يستثار. وبطبيعة الحال فإن أهمية هذا العنصر بارزة أيضاً في خطاب الدعاية السياسية والبروباغاندة والإشهاروالوعظ الديني، بل وحتى في بعض المدرجات الجامعية؛ إذ يعمد البعض إلى استهواء الطالب لا تعليمه. وعلى كل حال ففي الحالتين يسعى الخطيب حال افتقاد الحجج الموضوعية التي تستند على التجربة والبرهان الذي يراعي واقع الأشياء إلى الاتكاء على هذين العنصرين «الإيتُوسْ والبَاتُوسْ»، وقد يعمد إلى البَاتُوس وحده حينما ييأس من رصيده من الإيتوس. ونظراً للأهمية القصوى التي تتمتع بها الأهواء في الخطابة فقد استقل هو وحده بحيز كبير من الجزء الثاني من كتاب أرسطو الخطابة، ويكاد يكون كتاباً مستقلاً ومبحثاً متميزاً وفريداً في جنسه. وأعتقد أن هذه العملية الاستئصالية التي تعرض لها هذا الجزء قد تمت في زمن مبكر جداً، وهو يمثل أكبر خسارة تُمْنَى بها الخطابة. وهي الخسارة التي لا يتحدث عنها علماء الخطابة إلا قليلاً جداً.

وبعد هذا فعلينا أن نقرر ما يلي. إن مبحث العبارة قد استقام علماً مستقلاً، هو خطابة المحسنات. وأعتقد أن أحسن من يمثلها هو بيِيرْ فُونطَانْيي (1765–1844)[4] وهُوجْ بلِيرْ (1718–1800)[5]، ومن المعاصرين نجد جماعة «لْيِيجْ Groupe µ» البلجيكية[6]. بل لقد تم اختزال مبحث

1. يقصد بهذا الأسماء الواردة في الاستشهاد نفسه.

2. المقصود بالأداء، الإلقاء الدرامي، بما يقتضيه من إنجاز صوتي وإشارات وحركات الجسد في مقام الإلقاء.

3. Antonio Holgado Redondo, «Retórica y humanismo», in. p.7.

4. Fontanier, Pierre, Les figures du discours, 1968.

5. Hugh Blair, Leçons de rhétorique et de belles lettres, 1845.

6. Groupe Mu, Rhétorique générale, 1970.

العبارة نفسه؛ إذ إن هذا في الأصل يحتوى على أبحاث سلامة العبارة أو «الهيلينيسْمُوسْ»، والملاءمة المقامية؛ أي: «بيرْسْبكويتَاسْ». وفوق هذا فهذه الجماعة على الرغم من تسمية كتابها بلاغة عامة، فإنها في النهاية بلاغةَ محسنات.

ومن عجيب الصدف أن خطابة المحسنات قد أصبحت تتطابق تحت كثير من الأقلام مع الأسلوبية، وفي أحيان كثيرة مع علم الشعر والسيميوطيقا. فإذا كانت بلاغة المحسنات قد رسمت حدود عملها ضمن أربعة مباحث كبرى، هي: محسنات الألفاظ، ومحسنات المعنى، ومحسنات التركيب، ومحسنات الأفكار، فإن جماعة «مُو Groupe μ» قد حددت هي بدورها حدود عملها ضمن أربعة مباحث كبرى أيضاً، هي نفسها بالتمام التي نلقاها في بلاغة المحسنات، ولقد استبدلت جماعة «لْييجْ» التسميات إيهاماً بأن الأمر يتعلق بموضوع ومنهج جديدين. وهي التسميات التي وصمها هُنري مُورْيِي في معجمه بالعُجْمة. وهذه التقسيمات هي نفسها السابقة، ولقد تقنعت بتسميات جَديدة هي مِيتابْلَازْمْ (أي: محسنات الألفاظ) ومِيتَاسِيمِيمْ (أي: محسنات المعنى) ومِيتَاتَاكسْ (أي: محسنات التركيب) ومِيتَالُوجيزمْ (أي: محسنات الفَكَر). ولقد ذهبت الجماعة إلى أنَ «المِيتَابْلَازم والمِيتَاتَاكسْ» يقومان علىَ التكرَار، تكرار أصوات أو كلمات أو مركبات، في حين أن «المِيتاسِمِيمْ والمِيتَالُوجيزمْ» يقومان على الانزياح أو الخرق أو العدول، قل أيضاً المجاز؛ أي: المجازين اَللغوي والعقلي. ويجسد هذا، في نظِر جماعة لْييج، الوظيفة البلاغية للغة، أو «الوظيفة اللعبية»، حسب تسمية عالم النفس البلجيكي أمبْرُودَانْ[1]. المطابقة بين الوظيفية البلاغية المحسناتية والوظيفة اللعبية يعني ألا علاقة إطلاقاً لهذه بالبلاغة الحجاجية أو الخطابة. والمثير أن هذا يلتقي مع مفهوم الوظيفة الشعرية لرُومان جَاكُبسُون؛ إذ الدلائل تكتفي بالإحالة على ذاتها مكتسبة سمكاً معتماً لا يسمح باستشفاف المرجع من خلالها.

وفي كل الأحوال فإن هذه البلاغة العامة قد تناولت الخطاطة العامة والمادة من بلاغة المحسنات. والجديد فيها هو ذلك الاستثمار القوي لإنجازات اللسانيات المعاصرة في مجالاتعلوم الأصوت والتركيب والدلالة والتداوليات.

إلا أن هذا الاختزال للبلاغة عبر الاستغناء عن مباحث الإيجاد والتركيب والإيتوس والباتوس إلخ، تقابله محاولات توسع هذه البلاغة المحسناتية خارج حدودها التقليدية إلى مجالات السرد والتشكيل والإشهار والدعاية الخ.

توضيح ضروري

حينما اختزلت الخطابة القديمة إلى بلاغة محسنات تم تحويل مَواطن التشديد؛ إذ اصبحت هذه البلاغة المحسناتية الأداة الفعالة لتحليل النص الشعري. بلاغة المحسنات هي بلاغة المادة اللفظية الملموسة. والواضح أن الشعر يمثل النموذج الممتاز، والذي لا يضاهى في تجسيده لهذه الملامح.

1. Groupe μ, Rhétorique Générale, p.18.

وهنا نفهم عبارة الشكلانيين حينما يذهبون إلى أن الدلائل في الشعر تصبح أشياء. إنها تتنصل من مهام توصيل المعنى لكي تحقق تبرجها الخاص وإغواءها اللعبي.

ولكي نتحدث عن الأطراف الأخرى فإن خطابة الأهواء قد عادت هي الأخرى، إلا أن عودتها لا تخلو من إثارة، فقد كادت تتعرض للنسيان عند علماء الخطابة. إلا أن المكبوت قد يعود شر عودة. وبهذا، فقد وجدت مرتعاً خصباً عند المهتمين بسيكولوجية الجماهير[1]، وبخطاب الإشهار[2]والدعاية السياسية[3]. وهكذا، أصبحت في السنين الأخيرة موضوع علماء الخطابة من جديد ولعل أشهرهم عالم الخطابة مِيشِيلْ مايِرْ الذي ألف عدة كتب تهتم بالموضوع. فإذا كان فرع العبارة من الخطابة القديمة الأرسطية قد اكتمل نموه واستوى كاملاً ومستقلاً عن الصرح الكبير الأول؛ أي: الخطابة لكي يصبح بلاغة متطابقة مع الأسلوبيات والشعريات، فإن فرع الأهواء قد ازدهر خارج مجال الخطابة بحصر المعنى؛ أي: في مجال الإشهار والدعاية أو البروباغاندة والتفاوض إلخ. ولقد انتبه الخطابيون والحجاجيون مؤخراً إلى أهمية الحجاج المتوسل بهذه العناصر العاطفية، وبعد أن لاحظوا أن التحليل المركِّز على المقومات الحجاجية والعقلية وحدها لا يفي بالغرض للإحاطة بالموضوع، بادروا إلى الاستفادة من هذه المقاربات العاطفية، كما عمدوا إلى بناء نظريات كاملة حجاجية تقوم على استثمار هذه العناصر الإيتُوسْيَّة والبَاتُوسْيَّة.

ومما يعمق الحسرة أن كل المجددين للبلاغة أو الخطابة القديمة لم يولوا هذا الجانب العاطفي أو الانفعالي العناية الجديرة به، هذا على الرغم من أنه قد استأثر بأهم جزء من كتاب أرسطو «الخطابة». وبطبيعة الحال فلم تلتفت إلى هذا لا جماعة لييج ولا بيرلمان. بل إن هذا الأخير اعتبر هذا الجانب من اختصاص السيكولوجية.

وها نحن ندرك الغاية. لقد عمد شَايْمْ بيرِلْمَانْ إلى الخطابة القديمة وأخضعها لعملية بتر عضوين من أعضائها الأساسية؛ أقصد بهذا أولاً إِلَى «الأهواء Pathos» عند المتلقي و«الطبائع Ethos» عند الباثِّ. أعتقد أن الاستغناء عن هذين البعدين يقف وراءه التقرب أكثرٍ من المستمع الكوني؛ أي: الكلي. لم تعد الخطابة هنا هي خطابة الدَّهْماء فقط، والخطابة الشفوية الحشودِية في الساحات العمومية؛ إنها بالإضافة إلى ذلك هي خطابة الخطاب القانوني والفلسفي واللاهوتي والأدبي إلخ. هذا كله يقرب الخطابة من الجدل. وأقصد ثانياً إلى العبارة أو البعد الجمالي الذي تواضع البلاغيون على تسميته المحسنات. إن بيرِلْمان ينفر نفوراً شديداً من تبرئة محسنات الخطاب من الأغراض الحجاجية.

لقد سعى إلى وضع منطق للحجاج. فمن بين المباحث الخمسة؛ أي: الإيجاد والترتيب والعبارة والتذكر والأداء، لم يحتفظ إلا بالأول. وهذا المبحث الأول الذي يتألف في صيغته الأرسطية

1. Gustave Le Bon, Psychologie des foules,1905.
2. Vance Packard, La persuasion clandestine, 1970.
3. Serge Schakhotine, Le viol des foules par la propagande politique, 1992.

من عناصر حجاجية متفرعة إلى حجج «اللُّوغُوسْ والإيتُوسْ والبَاتُوسْ»، لم يحتفظ منه إلا ب«اللُّوغُوسْ». بمعنى أن هناك عملية اختزالية لمبحث الإيجاد نفسه عبر إبطال العناصر العاطفية «الإيتُوسْيَّة والبَاتُوسْيَّة»، التي تشكل طرفاً ضمن مبحث الإيجاد، وتوسيع عبرَ ضمِّ مباحث الجدل المجلوبة من الطُّوبيقَا إلى الخطابة، بل وجلب عناصر من المنطق الصوري الذي اعتمده في الحجج التي وضع لها تسمية الحجج شبه المنطقية. وبهذا جاز لبيرلْمَانْ أن يدعو هذه الخطابة: «الجَدَلَ الجديد»، أو «الخطابة الجديدة Nouvelle Rhétorique»، وهو تفريع عنوان المصنف. وكذلك وصف بُولْ ريكُورْ في كتاب «الاستعارة الحية»[1] بلاغة جماعة لْييجْ ب «البلاغة الجديدة Nouvelle Rhétorique» في فصل خاص بهذه البلاغة المحسناتية. هذه العَمليةُ المتمثلة في طلب ودِّ الجدل قديمةٌ. إن أرسطو نفسه ضرب للجدل وتداً في حقل الخطابة. إن لائحة المواضع المشترَكة التي تبلغ ما يقارب الثلاثين، والمعروضة في الخطابة، مجلوبة من «الطُّوبيقَا».

هذا بيان صريح باستبعاد الأبحاث «الإيتُوسْية والبَاتُوسْية» كما استبعد بحث «العبارة»، بل ومباحث الترتيب والعناصر المصاحبة. ما يهدف إليه هو ضرب من منطق الحجاج. إنه يحاول أن يجعل من الحجاج نظير المنطق. هو هذا عمل بيرِلْمَانْ.

وبقدر اختزاله الشديد للخطابة فقد وسعها من جهات عديدة. أولاً: لم يعد ملتزماً بذلك التمييز الشهير منذ أرسطو إلى اليوم بين الخطابة والجدل. إن بيرِلْمَانْ يجعل منهما معاً مجالاً واحداً بل نظرية واحدة، يدعوها الخطابة الجديدة أو الجدل الجديد.

«إن الخطابة الجديدة التي تشمل الطوبيقا والخطابة تحيط بكل ما يفلت من المنطق الصوري في دراسة الاستدلال. إن بعضهم يسميها المنطق غير الصوري، إلا أننا نفضل تسميتها «الخطابة الجديدة» بسبب الدور المركزي الذي يلعبه فيها المستمع الذي يراد إقتناعه أو اقناعه. إنها الآلة التي لا غنى عنها في القانون والعلوم الإنسانية والفلسفة؛ إننا نأمل في أن تعثر هذه الخطابة الجديدة والموسعة على المكان المركزي الذي كانت تحتله في العهود القديمة وفي عصر النهضة»[2].

وهذا التنقيص من ترسانة المقومات الأسلوبية، ما كان ليمُرَّ دون أن يسترعي نظر البلاغيِّين؛ فهذه البلاغية الفرنسية جُوئيلْ تامينْ تسجل على بيرِلْمَانْ إدارة ظهره لبلاغة المحسنات، تماماً كما تسجل إدارة جماعة لْييجْ ظهرَهَا لبلاغة الحجاج.

هذا التنافس بين نمطين من البلاغة لا يزال يلاحَظُ في أيامنا ويعارض على سبيل المثال بين بيرلْمَانْ ومصنف الحجاج؛ إذ الإيجاد يعتبر أساسياً، وبين جماعة مُو والبلاغة العامة، التي هي بَالأَحرى بلاغة محصورة في العبارة والآليات اللسانية للمحسنات[3].

---

1. بُولْ ريكُورْ، الاستعارة الحية، ص236.
2. Chaim Perelman, «Pierre de la Ramée et le declin de la rhétorique», in, Argumentation, p.355.
3. Joelle Gardes Tamine, Pour une nouvelle théorie des figures, p.63.

المصادر والمراجع

أ. العربية والمترجمة

- أرسطو (طاليس)، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- بُولْ (رِيكُورْ)، الاستعارة الحية، ترجمة: محمد الولي، دار الكتاب الجديد، بيروت.

ب. الأجنبية

- Aristoteles, Retorica, ed. Gredos, Madrid, 1990.
- Aristote:
  • Rhétorique, ed Livre de Poche, 1991.
  • Rhétorique, tr. Pierre Chiron, Paris, éd. Flammarion, 2007.
- Antonio Holgado Redondo, «Retórica y humanismo», in. Excerpta philologica: Revista de filología griega y latina de la universidad de Cadiz, 1987.
- Chaim Perelman, «Pierre de la Ramée et le declin de la rhétorique», in, Argumentation, volume 5, n. 14, novembre, 1991.
- Fontanier, Pierre, Les figures du discours, Flammarion, Paris, 1968.
- Groupe µ, Rhétorique générale, éd. Larousse, paris, 1970.
- Gustave Le Bon, Psychologie des foules, éd. Félix Alcan,1905.
- Hugh Blair, Leçons de rhétorique et de belles lettres, éd. Hachette, 1845.
- Jacqueline de Romilly, Problèmes de la démocratie grecque, ed. Hermann, 1975.
- Joelle Gardes Tamine, Pour une nouvelle théorie des figures, éd. Presses universitaire de France, Paris, 2011.
- Jose Pablo Martin, Las pasiones y las palabras, sobre la teoria de Aristoteles, in Circe, n. 18, Buenos Aires, 2014.
- Platon:
  • Le sophiste, ed. Flammarion, Paris, 1993.
  • La république, éd. GF. Flammarion, Paris, 2004.
- Serge Schakhotine, Le viol des foules par la propagande politique, éd. Tel Gallimard, Paris, 1992.
- Vance Packard, La persuasion clandestine, éd. Calmann-Levy, 1970.

نظريات الاستعارة ووظائفها

ياسين معنان[*]

قبل الخوض في موضوع الاستعارة ووظيفتها، يبدو لزاما أن نتساءل عن موقعها داخل البلاغة العامة؟

يعرف محمد العمري البلاغة العامة، قائلا إنها: علم يدرس «الخطاب الاحتمالي المؤثر القائم على الاختيار مناسبة أو إغرابا»[1]، وهي بذلك «ذات جناحين: جناح شعري وجناح خطابي، جناح تخييلي وجناح تداولي» [2].

فالبلاغة، إذن، تدرس الخطاب، شريطة أن يكون احتماليا؛ وللاحتمال مسافة شاسعة، تقع بين حاجزي الهذر والبرهان على نحو ما وضح ذلك محمد العمري في مشروعه البلاغي. والخطاب الاحتمالي «أوسع منطقة في حياة الإنسان، عجز العلم الوضعي والتقني، إلى حد الآن، عن الإحاطة بها والتحكم فيها. إنه منطقة الأهواء والنوازع والوجدان»[3]. بالإضافة إلى ضرورة كونه مؤثرا، بل إن «الاحتمال والتأثير في البلاغة عنصران متداخلان بنسب متفاوتة»[4]، وقائما على الاختيار، لا الاضطرار.

فأين تقع الاستعارة؟ أفي جناح التخييل أم في قطب التداول؟

لا شك أن دارس تاريخ البلاغة الغربية والعربية، قديمها وجديدها، سيعلم دون شك أن الاستعارة واحدة من أفضل المحسنات الأسلوبية، وهي أيضا واحدة من أقوى الحجج؛ معنى هذا أن الشاعر والخطيب يختاران من الاستعارات ما يخدم غرضيهما تحسينا أو إقناعا.

إذن، فالاستعارة تقع في المنطقة المشتركة، والتي سماها ريكور بـ«Région»[5]. إلا أن للاستعارة فهما آخر يذهب إلى أن الإنسان يحيا بالاستعارة، ولا يلجأ إليها فقط عند الحاجة.

---

*. باحث، كلية الآداب، بني ملال.

1. محمد العمري، المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، ص47.

2. محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، ص7.

3. ادريس جبري، سؤال البلاغة في المشروع العلمي لمحمد العمري: نحو بلاغة عامة، ص157.

4. محمد العمري، المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، ص82.

5. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص21-22.

1. نظريات الاستعارة

الاستعارة ظاهرة لغوية وإنسانية ضاربة في التاريخ، وهي اليوم من بين أكثر المباحث عرضة للدرس البلاغي والاجتماعي والنفسي والفلسفي.

وإذا كان التصور الأرسطي للاستعارة قد ساد قرونا من الزمن، فإن نظرية التفاعل كان لها فهم مغاير للاستعارة، وهذا ما تسعى قادم الصفحات إلى بيانه، عبر نظريتين:

أ. النظرية الاستبدالية

إن الركائز التي حكمت رؤية الاستعارة الكلاسيكية كانت قارة، رغم الاختلاف في وجهات النظر وفي التصنيفات؛ ذلك أنها ارتبطت في مجال البلاغة، بوصفها ظاهرة لغوية تقوم على استخدام لفظ عوض لفظ آخر، لوجود علاقة تشابه بينهما.

تجعل النظرية الاستبدالية من الاستعارة وسيلة لغوية، تُحقق المماثلة بين طرفين موجودين سلفا في الوجود، لغاية جمالية. وقد ساد هذا التصور قرونا من الزمن، سواء في البلاغة الغربية أو العربية. سنكتفي في هذا المقام ببيان مفهوم الاستعارة عند أرسطو، مشيرين إلى أن تأثيره قد استمر زمنا طويلا في الفكر البلاغي الغربي، وأن البلاغة العربية القديمة لم تخرج كثيرا عن تصوره للاستعارة.

- أرسطو Aristote

شكلت نظرة أرسطو للاستعارة قاعدة لعديد من الدراسات القديمة والحديثة، في محطات تاريخية متعاقبة، وقد عرفها تعريفا يجعل من العملية اللغوية محددا لفهمها، فالاستعارة عنده انحراف عن الأنماط العادية للغة، ذلك أنها «نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر: والنقل يتم من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل»[1]، والاستبدال الحاصل لا يتم اتفاقا، بل هو خاضع لمنطق التصنيف الموجودي، فالموجودات عبارة عن أجناس وأنواع، وهي واقعية خارجية.

الاستعارة، إذن، تسمية بغير الاسم الحقيقي الذي ينتمي إليه المسمى. ويظهر جليا اعتبار الاستعارة كلمة مفردة، ما عقب هذا التعريف من تحليل للأنواع الأربعة، والتي يمكن تلخيصها في الشكل الآتي:

أ. النقل من الجنس إلى النوع: «هنا توقفت سفينتي»؛ لأن «الإرساء» ضرب من «التوقف».

ب. النقل من النوع إلى الجنس: «أجل لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة»؛ لأن «آلاف» عدد محدد استخدم بدلا من الجنس «كثير من».

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، ص58.

ج. النقل من نوع إلى نوع آخر: «انتزع الحياة بسيف من نحاس»؛ لأن «انتزع» ها هنا معناها «قطع» وكلاهما يدل على «الموت».

د. القياس التمثيلي: يراد به جميع الأحوال التي فيها تكون نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث. إن الشيخوخة بالنسبة للعمر كالمساء بالنسبة لليوم، ومن ثم فقد يسمي المرء المساء «شيخوخة اليوم»[1].

إن تعريف أرسطو للاستعارة باعتبارها نقلا، قد يُفهم منه، أنها نقل دال إلى دال آخر، بينما هي نقل دال إلى مدلول آخر (دال1 = مدلول2)، ومثاله: أسد/ دال = مدلول/ رجل شجاع.

إنه لمن الجلي أن أرسطو يحصر الاستعارة في اللفظ، وهو ما دفع به لدراستها في قسم العبارة، في كتابيْه: «فن الشعر» و«فن الخطابة».

فقد تحدث أرسطو في كتابه الأول عن أقسام العبارة، فقال: «تتألف المقولة كلها من الأجزاء التالية: الحرف الهجائي، المقطع، الرباط، الأداة، الاسم، الفعل، التصريف، القول»[2]، ثم شرع في تعريف كل جزء، إلى أن قال عن الاسم «هو إما شائع، أو غريب، أو مجازي، أو حلية، أو مخترع، أو مطول، أو معدل»[3]، وعن المجاز قال: «هو نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر»[4].

هكذا يظهر أن بناء الاستعارة عند أرسطو قائم على المحور الاستبدالي للغة، فهي ترتبط بكلمة معجمية واحدة لها معنيان (حقيقي ومجازي)، وتتحقق الاستعارة باستبدال لفظة بلفظة أخرى انطلاقا من علاقة المشابهة بينهما؛ أي إنها تقوم على مبدإ الاختيار والانتقاء، فـ«الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه»[5]. إلا أنه وجب التنبيه إلى أن نوعا من الاستعارات لا يخضع لثنائية الحقيقة والمجاز؛ ذلك أن الطرفين معا يستعملان مجازيا، فقد يحدث أنه «لا يوجد اسم، ولكن يعبر عن النسبة؛ فمثلا نثرُ الحب يسمى «البذر» ولكن للتعبير عن فعل الشمس وهي تنثر أشعتها لا يوجد لفظ؛ ومع ذلك فإن نسبة هذا اللفظ إلى أشعة الشمس هي بعينها نسبة «البذر» إلى الحب؛ ولهذا يقال: «تبذر نورا إلهيا»»[6]، وفي هذه الحالة تُغني الاستعارة اللغة وتسد الفراغ الذي أحدثه غياب اللفظة الخاصة، وليست نتيجة استبدال فقط، كأن نقول مثلا: أرجل الكرسي، ظهر

---

1. نفسه، ص58 – 59.
2. نفسه، ص55.
3. نفسه، ص58.
4. نفسه، ص58.
5. نفسه، ص64.
6. أرسطو، فن الشعر، ص58.

الكتاب، رأس السنة، فكلها استعارات، وظيفتها تسمية ما لا اسم له؛ ولأن هذه الاستعارات تُغيب المعنى الوضعي الأول ولا تستحضره، فهي من قبيل الحقيقة. إنها استعارات ميتة.

أما في كتابه «فن الخطابة»، وبالضبط في المقالة الثالثة، فلم يأت أرسطو بتعريف جديد، بيد أنه قام بتمييز الاستعارة عن التشبيه، يقول: «وأيضا فإن التشبيه هو استعارة ما، إلا أنه يختلف عنها قليلا. وفي الحقيقة عندما يقول أوميروس عن أشيل: إنه ينطلق كالأسد، فهذا تشبيه، ولكن عندما يقول: ينطلق الأسد، فهذه استعارة، ولما كان كلاهما يشتركان في معنى الشجاعة، فلقد أراد الشاعر عن طريق الاستعارة أن يسمي أشيل أسدا»[1]، والمهم عند أرسطو هو أن العبارتين كلتيهما تجعلان المتلقي يدرك التشابه، وإن اختلفا في طريقة صياغتهما للمشابهة.

إن التصور الأرسطي للاستعارة قائم على أساس النظرية الاستبدالية؛ ذلك أنه أقامها على صرح الاسم المفرد، ورأى أنها استعمال انزياحي خارج عن الاستعمال المألوف، وأنها قائمة على ثنائية الحقيقة والمجاز، ماعدا الاستعارات التي يغيب فيها اللفظ الحقيقي غيابا كليا.

لا قيمة للاستعارة عند أرسطو إلا خادمة. ومنتهى الغاية هو الإسهام في المحاكاة، في الشعر، أو الإسهام في الإقناع إذا كنا بصدد الخطابة. إن دراسة الاستعارة لم تكن من أجل ذات الاستعارة، بل لأمر خاص بالخطابة والشعر.

وقد هيمن هذا التصور لقرون عديدة على التفكير البلاغي الغربي، وأُعيدت صياغته بشكل نسقي، كما امتد إلى التفكير البلاغي العربي حسب محمد مفتاح، الذي قال: «إن هذه المرتكزات المستخلصة من تنظيرات البلاغيين غير العرب تنطبق تمام الانطباق على النظرية البلاغية العربية السائدة، فكل محتك بكتبها لا يسعه إلا أن يعترف بهيمنتها على التفكير البلاغي من أقدم العصور إلى الآن، لأنها نظرية إنسانية ليست مختصة بثقافة أمة من الأمم»[2]. وإن كان الباحث نفسه قد نبه في سياق آخر على أن «هذا الإجراء ليس مجمعا عليه من قبل البلاغيين العرب، وعدم الإجماع هذا يتبين منه أن بعضهم كان يرى أن الإجراء الإبدالي غير موف بالمطلوب»[3].

إن حديث أرسطو عن الاستعارة في كتابيه «فن الشعر» و«الخطابة»، دون كتبه الأخرى (المعقولات، العبارة، القياس، البرهان، المواضع الجدلية، سوفسطيقا)، راجع إلى تمييزه بين خمسة أنواع من الأقاويل، هي: الأقاويل البرهانية (أو القياس البرهاني)، والأقاويل الجدلية، والأقاويل السفسطائية، والأقاويل الخطبية، والأقاويل الشعرية[4].

1. أرسطو، الخطابة، ص191.
2. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ص82.
3. نفسه، ص84.
4. أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، صص38-43.

ويبين أن هذه الأنواع من الأقاويل، أو «أصناف الخطاب» بلغة اليوم، تختلف في احتياجها للاستعارة؛ إذ أن البرهان والجدل والسفسطة أقل حاجة إلى الاستعارة، بخلاف الخطابة والشعر، فهما أكثرُ طلبا لها.

غير أن هذا الحصر للاستعارة في الخطابين الشعري والخطابي، مما ترفضه الدراسات والأبحاث الحديثة للاستعارة، خصوصا النظرية التفاعلية، فالاستعارة متغلغلة في سائر الخطابات، بل وفي الحياة اليومية.

أ. النظرية التفاعلية

تعد النظرية التفاعلية أهم نظريات الاستعارة، وأكثرها انتشارا، وأقدرها على التطبيق العملي، فالاستعارة عند أصحاب هذه النظرية ومؤيديها، تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، والكلمة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية. وهي تحصل نتيجة التفاعل بين بؤرة الاستعارة، والإطار المحيط بها بلغة ماكس بلاك Max Black، فأي تغيير في الإطار المحيط، يعني تغييرا في التفاعل بين البؤرة والإطار.

ويرى أصحاب النظرية التفاعلية أن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها.

وسنمثل لهذه النظرية بعلمين، هما: جورج لايكوف ومارك جونسون في عمل مشترك.

– تصور جونسون ولايكوف George Lakoff and Mark Johnson

تأتي محاولة جورج لايكوف ومارك جونسون ضمن المحاولات التي تسعى إلى تفسير كيفية اشتغال الإدراك البشري، ويجمع بين هذه المحاولات انتماؤها إلى علوم المعرفة، وهي علوم كثيرة تسهم وتتعاون للجواب عن سؤال: كيف يتم الإدراك البشري؟

من المقدمات الأساسية التي ينبني عليها إسهام لايكوف وجونسون اعتبارهما أن ما يدركه الناس من الواقع مشروط بفهم معين، ذلك أنه «لا يكون القول صادقا إلا بالنظر إلى فهم معين له»[1]، ومعنى هذا أننا لا نصل إلى إدراك الحقيقة بإطلاق، فالفهم يقتضي «المقولة البشرية التي ترتبط بخصائص تفاعلية (وليس ملازمة) وبأبعاد تنبثق من التجربة»[2]، ولأن المقولات غير ثابتة ولا متماثلة، فإنها تتغير بتغير الأغراض والسياقات، ف «فهم جملة ما باعتبارها صادقة في وضع معين يقتضي أن نفهم الجملة ونفهم ذلك الوضع»[3].

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص190.
2. نفسه، ص190.
3. نفسه، ص193.

ولهذا الفهم الخاص للحقيقة أثر في تصورها، فهي بناء على ما تقدم غير وثوقية، ونسبية، ومنه فإن الثقافة هي الحاضن لكل فهم.

أن يكون الأمر كذلك يعني أن فهمنا جزئي، وهو محكوم عليه أن يكون كذلك يقول لايكوف وجونسون، فـ «تصوراتنا للأشياء، شأنها شأن تصوراتنا للأحداث والأنشطة، تخصص باعتبارها جشطلتات متعددة الأبعاد تنبثق أبعادها بصورة طبيعية من تجربتنا في العالم»[1].

وما كان للباحثين أن يطرحا تصورهما دون نقض وضعين انحصر بينهما الفكر، وهما وضعان يؤطران أجوبة تتعلق بالسؤال الذي تم جعله محرك الاجتهاد في علوم المعرفة، وهو: كيف يشتغل الإدراك البشري؟ أما الوضعان فهما النزعة الموضوعية والنزعة الذاتية. فما أبرز الانتقادات التي وجهاها للنزعتين؟

ب. نقد النزعة الموضوعية

تقوم النزعة الموضوعية على تنظيم العالم وتصنيف أشيائه ووضعياته وأحداثه، وقد عرفه الفكر البشري منذ القديم، فهو كلاسيكي أرسطي يقوم على ثوابت، منها:

- العالم الخارجي عبارة عن موضوعات ذات خصائص مميزة مستقلة عن الكائن البشري وذهنه وعن باقي الكائنات؛ فالصخرة، مثلا، موضوع مستقل وصلب بغض النظر عن وجود الإنسان.

- المعرفة التي نحصل عليها بخصوص الموضوعات ناتجة عن احتكاكنا بها؛ فالصخرة صلبة، لأننا ندرك ذلك لحظة لمسها، وهي مستقلة لأننا ندرك ذلك خلال تحريكها.

- يدخل هذا الموضوع ضمن هذه المقولة أو تلك إذا اشترك مع باقي موضوعاتها في السمات المخصصة؛ فكلمة «حجر» مثلا، تطابق تصور «حجر». ويمكن أن نقول إن الحجر ينتمي إلى مقولة «حجر»، وأن البيانو أو الشجرة أو النمر ليست كذلك. إن للحجر خصائص تلازمه تستقل عن كل الموجودات.

- دور الذهن البشري أن يعكس عناصر الطبيعة؛ فالذهن مرآة للطبيعة، بمعنى أنه يكتفي بتكرار ما هو موجود في العالم (إعادة تقديمه représentation).

- هناك تطابق بين الرموز التي يستعملها الإنسان وعناصر العالم الخارجي، وبالتالي فالرموز تكون ثابتة وواضحة ومطابقة للواقع.

- الحقيقة مطلقة وغير مشروطة، كما أن جميع الناس يستعملون نسقا تصوريا واحدا.

---

1. نفسه، ص150.

- إن الاستعارة والأنماط الأخرى من اللغة الشعرية التخييلية البلاغية أو المجازية يمكن أن نتجنبها كلما تحدثنا بشكل موضوعي، بل يجب تجنبها؛ لأن معانيها ليست واضحة ودقيقة، ولا توافق بصورة واضحة الواقع[1].

تبتعد هذه الثوابت عن الذاتية وما يرتبط بها من جوانب نفسية واجتماعية، فالألفاظ -حسب مناصري النزعة الموضوعية- تطابق العالم بمعزل عن أفهام الناس، وتجاربهم الحسية، وخبراتهم الاجتماعية، والمواضعات المشتركة، فـ«المعنى موضوعي ومتجرد ومستقل عن الفهم البشري»[2].

وقد انتقد لايكوف وجونسون هذه النزعة، وبينا تهافتها، بشكل صريح من خلال قولهما: «من جهتنا، لا نؤمن بوجود صدق موضوعي (مطلق وغير مشروط)، رغم أن التقليد الثقافي الغربي ظل يقول بالعكس لمدة طويلة(...) (و) فكرة وجود صدق مطلق وموضوعي ليست فكرة خاطئة فحسب، بل إنها خطيرة على المستوى الاجتماعي والسياسي. (...)؛ فالصدق دائما نسبي بالنظر إلى نسق تصوري تم تحديد جزء كبير منه من خلال الاستعارة»[3]. واللغة غير مستقلة عن فهم الفرد وثقافته ومشاعره. ومن ثم فالصدق نسبي وليس مستقلا عن الذات المدركة، والأشياء لا تمتلك خصائص مميزة تستقل بها عن الإدراك البشري، فنحن «لا ندرك الأشياء إلا باعتبارها كيانات مرتبطة بتفاعلاتنا مع العالم وبالإسقاطات التي نمارسها عليه (...) (و) ندرك الخصائص باعتبارها تفاعلية، وليس باعتبارها ملازمة للأشياء»[4]. وبخصوص الاستعارة، فإن تصور الباحثين يذهب إلى أنها ليست خاصية لغوية فقط، فالاستعارة «حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. إن النسق التصوري العادي يسير تفكيرنا، وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس»[5]، وعلى هذا الأساس تنأى الاستعارة عن الزخرفة والتزيين والتضليل، وتحل أداة لفهم العالم.

ج. نقد النزعة الذاتية

تقوم هذه النزعة على مسلمات، هي:

- مصدر المعرفة هو حواس الفرد وحدسه وذوقه الجمالي وممارسته الأخلاقية ووعيه الروحي وتجربته الذاتية.

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص208-209.
وانظر أيضا: جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص8.
2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص216.
3. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص185.
4. نفسه، ص227.
5. نفسه، ص27.

- سبيل الحقيقة والوعي يتم عبر الخيال وليس عبر العقل.

- لا تقبل التجارب الفردية النقل والاستنساخ؛ لأنها فريدة.

- ليس للمعاني بنية داخلية.

- السياق ليس مبنينا: إن السياق الذي نحتاج إليه في فهم قول ما -وهو السياق الفيزيائي والثقافي والشخصي وبين الأشخاص- ليست له بنية طبيعية[1].

وتنطلق هذه المسلمات من أن كل مدرك هو من تلقاء الذات، فهي التي تصنع العالم، ولا يوجد شيء خارج ما صنعته، لا وجود خارج الذات، فكل مدرك هو ذهني خالص، ينطلق من تجربة فردية تتنافى مع كل بنينة داخلية، وبالتالي فهي ترفض أي قيد على المعنى أو الصدق.

وردا على هذا التصور قال الباحثان: «إن تجربتنا مبنينة، بشكل شامل، بواسطة جشطلتات تجريبية ذات بنية غير اعتباطية. والأبعاد التي تخصص بنية هذه الجشطلتات تنبثق بشكل طبيعي من تجربتنا.

إننا لا ننكر أنه يمكن أن يرتكز المعنى الذي يُفيده شيء ما عند فرد معين على أنماط من التجربة الخاصة به لا نجدها عند فرد آخر، وأنه ينتج عن ذلك أن الفرد لن يستطيع نقل هذا المعنى، بصورة تامة وكافية، إلى فرد آخر. إلا أنه، رغم ذلك، فالاستعارة تقدم وسيلة للنقل الجزئي لتجاربنا غير المشتركة. والبنية الطبيعية لتجربتنا هي التي تجعل ذلك ممكنا»[2].

د. التصور البديل

لتلافي هذين التصورين اللذين سادا في الفكر الغربي زمنا طويلا، جاء الباحثان بتصور بديل وسماه بمصطلح «المقاربة التجريبية» (المستمدة من بعض أفكار النظرية الجشطالتية)؛ فالعالم الخارجي في نظرهما لا ينظم بطريقة موضوعية يستقل فيها الموجود عن الجسد والذهن، بل بتفاعل التجربة الإنسانية مع عناصر العالم الخارجي. «ما نقدمه في التفسير التجريبي للفهم والصدق محاولة تنكر أن تكون نزعتا الذاتية والموضوعية اختيارينا الوحيدين. إننا نرفض طرح الموضوعية الذي يقول: إن هناك صدقا مطلقا وغير مشروط، وذلك دون أن نتبنى المقاربة الذاتية للصدق التي تقول: إنه لا يتوصل إليه إلا عبر الخيال الذي لا تقيده ظروف خارجية»[3]، والاختيار الذي تبناه الباحثان هوالاستعارة، ذلك أنها «توحد بين العقل والخيال»[4].

---

1. نفسه، صص209-210- 239-240.
2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص240.
3. نفسه، ص213.
4. نفسه، ص213.

والنزعة التجريبية «قادرة على الإجابة عن الانشغالات الحقيقية والمعقولة التي حفزت كلا من النزعة الذاتية والنزعة الموضوعية، دون الرضوخ إلى هاجس الصدق المطلق الذي يخيم على النزعة الموضوعية، أو إلحاح النزعة الذاتية على أن الخيال غير مقيد إطلاقا»[1].

إن محاولة لايكوف وجونسون تتجاوز ما يعتبرانه أسطورتين، وما يقدمانه هو وسطية، تعطي الحق للأشياء الخارجية، والحق للذهن، والإدراك بهذا يتحقق نتيجة التفاعل المستمر مع الواقع.

- أسس المقاربة التجريبية للاستعارة

لا يعتبر الاستعمال الاستعاري أقل قدرا من الاستعمال غير الاستعاري، ولا توظف الاستعارة في مجال دون آخر، بل تستعمل في حياتنا اليومية، بل إن تفكيرنا ذو طبيعة استعارية حسب تصور الباحثين اللذين وجدا أن موضوع الاستعارة ينهض على أسس، هي:

- لا ترتبط الاستعارة باللغة أو بالألفاظ، بل بالنسق التصوري للفكر البشري[2].

- التصور الاستعاري ذو طبيعة نسقية تقوم على مبدإ التجريد l'abstraction حيث تُظهر سمات مخصصة، وتخفي أخرى حسب المقاصد التداولية والبنيات الثقافية[3].

- ترتكز الاستعارة على تجربة الإنسان الفيزيائية والثقافية[4].

- إن علاقة المشابهة التي تقوم عليها الاستعارة إبداعية، ولا ترتكز على السمات المشتركة بين طرفي الاستعارة[5].

- وظيفة الاستعارة هي الإفهام وتقديم المعارف وخلق الواقع[6].

• الاستعارة لدى لايكوف وجونسون

أ. تعريفها

يكمن جوهر الاستعارة في كونها «تتيح فهم شيء ما (وتجربته [أو معاناته]) انطلاقا من شيء آخر»[7]. إنها عملية ذهنية ترتبط بالفكر وتتعدى اللغة، وعبرها نفهم العالم، ونمارس تجاربنا.

---

1. نفسه، ص242.
2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص29.
3. نفسه، صص33-35-36-37-38.
4. نفسه، صص49-50-51.
5. نفسه، صص173-179.
6. نفسه، صص145-151.
7. نفسه، ص29.

وبما أن نسقنا التصوري استعاري، فإننا نحيا بها، وليست ذات وظيفة تزيينية، فالاستعارة هي الأصل.

لا يستعمل مصطلح الاستعارة هنا بمعناه اللغوي العادي، بل من خلال«معنى أغنى وأعقد، إنه يعني الأطر أو النماذج الاستعارية. والنموذج الاستعاري طريقة لبنينة معرفتنا بمجال معين (مجال الهدف) بأن ننقل تصوراته ومفاهيمه وعلاقاته من مجال آخر موجود (المجال المصدر) يكون مألوفا عندنا»[1].

ويمكننا أن نحصر أنماط الاستعارة عند لايكوف وجونسون في نمطين: النمط الأول هو الاستعارات الوضعية، والنمط الأخير هو الاستعارات الإبداعية.

ب. أنماطها

- الاستعارات الوضعية

إنها استعارات تظهر في استعمال الناس للغة، دون أي مسعى إبداعي، وهذا النمط كائن في الطابع الاستعاري للغة، وملازمة لحياة الإنسان دون إدراك أنها استعارات، وتضم ثلاثة نماذج، هي:

- الاستعارات الاتجاهية

يقصد بها نسق كامل من التصورات المتعالقة. وسميت بالاتجاهية؛ لأن«أغلبها يرتبط بالاتجاه الفضائي: عال-مستقل، داخل-خارج، أمام-وراء، فوق-تحت، عميق-سطحي، مركزي-هامشي»[2]. وننبه إلى أن هذا التوجه الفضائي الناظم لهذا النمط من الاستعارة، ينضبط لقواعد تجريبية وثقافية تمنحه الانسجام، كالحاصل في قولنا: «السعادة فوق. فكون تصور السعادة موجها إلى أعلى هو الذي يبرر وجود تعابير من قبيل «أحس أنني في القمة اليوم»»[3].

ورغم أن كل الاتجاهات الفيزيائية موجودة في كل الثقافات، إلا أن«الاستعارات الاتجاهية التي تنبني عليها قد تختلف من ثقافة إلى أخرى»[4].

وتنتج المقولات الاستعارية نتيجة التفاعل الذي يحصل بين الجسد والمحيط، وقد قدم الباحثان أمثلة كثيرة على ذلك، نكتفي بذكر واحد منها.

1. جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص6.
2. نفسه، ص39.
3. نفسه، ص39.
4. نفسه، ص39.

- الصحة والحياة فوق، والمرض والموت تحت.

- إنه في قمة العافية وأوجها.

- قام من بين الأموات.

- لقد هوى من المرض.

- صحته في نزول مستمر.

- سقط ميتا.

المرتكزات الفيزيائية لهذا التصور: يجبرنا المرض الخطير على التمدد الفيزيائي، وحين نموت نكون فيزيائيا في وضع تحتي[1].

وسمات الموضوعات بطبيعة الحال لا تتسم بالثبات المطلق شأن الحاصل في التصور الوضعي، وإنما الأمر رهين التفاعل بين التجارب الفردية الثقافية والمحيط الفيزيائي.

- **الاستعارات البنيوية**

هي«أن يبنين تصور ما استعاريا بواسطة تصور آخر»[2]. ويقدم الباحثان مثالا عن ذلك بالاستعارة التصورية: «الجدال حرب».

- لا يمكن أن تدافع عن ادعاءاتك.

- لقد هاجم كل نقط القوة في استدلالي.

- أصابت انتقاداته الهدف.

- لقد هدمت حجته.

- لم أنتصر عليه يوما في جدال.

- إذا اتخذت هذه الاستراتيجية ستباد.

- إنه يسقط جميع براهيني.

من المهم أن نرى أننا لسنا نتحدث فقط عن الجدال بعبارات الحرب، إننا ننتصر أو ننهزم فعلا[3].

- **الاستعارات الأنطولوجية**

تقوم على بنينة المجردات انطلاقا من المحسوسات، وتمنحنا«طرقا للنظر إلى الأحداث

1. نفسه، ص41.

2. نفسه، ص39.

3. نفسه، ص28.

والأنشطة والإحساسات والأفكار ... إلخ، باعتبارها كيانات ومواد»[1]. وهي دائمة الحضور في لغتنا وتفكيرنا «لدرجة أننا نتخذها عادة بديهيات، كما نعتبرها أوصافا مباشرة للظواهر الذهنية، ولا يخطر ببال جلنا أن الأمر يتعلق بتصورات استعارية»[2]. ومن الأمثلة التي يقدمها الباحثان:

- الذهن آلة:
- عقلي غير قادر على الاشتغال الآن.
- لقد صدئ عقله.
- اشتغلنا في هذا المشكل طول اليوم والآن نفدت طاقتنا[3].

فهذه الاستعارة تجعلنا نتصور الذهن آلة، يشتغل ويتوقف وينتج و له مصدر طاقة.

- الاستعارات الإبداعية

يُقصد بها الاستعارات الموجودة خارج نسقنا التصوري العادي، وتقوم أساسا على مبدإ الخلق، وتضم الاستعارات ذات الطابع الجمالي والإبداعي في كل أنواع الخطابات. وتبتكر هذه الاستعارة رؤية جديدة اعتمادا على ثلاث عمليات، هي:

- توسيع الجزء المستعمل في الاستعارة الوضعية.
- استعمال أجزاء مهملة في الاستعارة الوضعية.
- خلق استعارة جديدة[4].

والقاسم المشترك في ألوان الاستعارة الإبداعية هو الانزياح عن الجزء المستعمل في التصور الاستعاري العادي، وهو انزياح قائم على التدرج بين التوسيع والتبئير على المهمل إلى الخروج الكلي، وتشييد رؤية بديعة.

لقد أكد الباحثان أن الاستعارة أداة لفهم العالم، لا زخرف لفظي تحسيني، وأنها تتخلل كل أنواع الخطابات، وليست حكرا على نصوص الأدب.

وإجمالا، فمناصرو النظرية التفاعلية، يرون أن«استعمال الاستعارة هو عملية شائعة، وضرورية»[5]؛ بمعنى أن حضورها في التخاطب هو وليد حاجة تواصلية، وليس بحثا عن العدول.

1. نفسه، ص53.
2. نفسه، ص57.
3. نفسه، ص56.
4. نفسه، ص86.
5. Vincent Nyckees,« Quelle est la langue des métaphores ?», p.136.

لقد جعلتنا النظرية التفاعلية«نتخلص من كثرة التقسيمات التي انتقدها البلاغيون العرب أنفسهم من مثل: الاستعارة التصريحية والتبعية والكنائية والتخييلية... إذ يمكن صياغة أي تعبير استعاري في استعارة مفهومية مؤلفة من موضوع أول وموضوع ثان، كما أن مفهوم التفاعل يجعلنا نتجاوز الاستعارات الجملية إلى دراستها في النص»[1].

2. وظائف الاستعارة

أمكننا القول إن الاستعارة تلعب ثلاث وظائف، هي: الوظيفة الجمالية، الوظيفة الحجاجية، والوظيفية الأنطولوجية. وإذا كانت الوظيفتان: الأولى والثانية تتقاطعان في كونهما يقعان موقع قبول من المتلقي، نفسيا في الأولى؛ لما في ذلك من حسن وزينة، وعقليا في الحجاجية؛ لقيامها على التدليل، فإن الأنطولوجية غير مستشعرة، ذلك أنها وليدة النظرية التفاعلية؛ فبالاستعارة نحيا، وهي بذلك جزء من كينونتنا وتفكيرنا وفهمنا للعالم.

ولذلك، فالاستعارة بما هي محسن، لها غاية في ذاتها، هي الإمتاع، أما إذا وظفت بغاية الإقناع أو الاستمالة صارت حجة، وقد يحدث أن يلتبس الحجاجي بالجمالي. أما الأنطولوجية فتأتي عفوية الخاطر.

سنُعرف في هذا المبحث بالوظائف الثلاث، ممثلين بنصوص متنوعة، وأعلام مختلفين:

الوظيفة الجمالية

يدرج أرسطو الاستعارة ضمن عالم المحاكاة (أو التخييل/ التغيير)، ويرجع لها فضل إخراج الكلام من المألوف إلى الغرابة. والتخييل عماد الأقاويل الشعرية، ومهم في الخطابة؛ إذ يمكن أن يساهم في الإقناع شريطة عدم الإغراق في توظيفه. إن الشاعر يعتمد اعتمادا كبيرا على الاستعارة؛ لاشتمالها على عملية المحاكاة imitation، ولسعيه وراء التمايز في التعبير، وقد تُستعمل الاستعارة في الخطابة من حين لآخر من أجل تأثيرات محددة.

وقد تحدث أرسطو عن الوظيفة الجمالية للاستعارة عندما قرنها ب «ثلاث وظائف أساسية ومترابطة، وهي الإفهام والتغريب والمتعة. فجودة الإفهام في الاستعارة تعود إلى الوضوح، وتغريب القول فيها يأتي من مخالفتها للمألوف من القول، أما الإمتاع، والإلذاذ فيرجع إلى التخييل الذي يكسب القول لذة ومتعة. وهذه الوظائف الثلاث لا يمكن -حسب أرسطو- أن نستمدها مجتمعة من أي شيء آخر خلا الاستعارة»[2].

إن البلاغة القديمة، ومنها بلاغة أرسطو، لا ترى في الاستعارة إلا زخرفا، يساهم في براعة

1. محمد مفتاح، مجهول البيان، ص61.

2. عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، ص109.

العبارة، «فالوظيفة الأساسية والجوهرية للاستعارة، لدى أرسطو، هي وظيفة زخرفية. فهي لا تملك في الخطاب أي وظيفة معرفية (كما تذهب إلى ذلك النظرية التفاعلية) وإنما دورها جمالي فقط، وهي من هذا الجانب تكتسب مشروعية وجودها في الخطابين الشعري والخطابي»[1]، دون سائر الخطابات، ومكانتها في الأقاويل الشعرية مركزية، في حين أنها أقل درجة في الأقاويل الخطابية. ومنطلق هذا التفريق هو أن التعبير في النثر، يختلف عن البيان الشعري، «ولا شك أن اللغة الشعرية ليست تافهة، ولكنها لا تلائم القول الخطابي»[2]، بيد أن الخطابة لا تقوم على إيجاد الحجج وترتيبها فقط، بل تتطلب أيضا «إجادة العبارة عنها وتحسينها وتقديمها كما يجب أن تعرض»[3]، وجودة العبارة في وضوحها، و«الوضوح واللذيذ الممتع، والغرابة النادرة إنما توجد بوجه خاص لخواص الاستعارة»[4].

لقد كان جليا عند أرسطو الفرق بين الاستعمال اليومي للغة، والاستعمال الخاص (الشعري والخطابي)، وبالاستعارة يستطيع الشعر أن يحقق الفرادة والأصالة والتفرد؛ إذ الشعر هو النموذج المثالي لوجود الاستعارة عند أرسطو، فكثير من الاستعارات يستطيع أن يجعل من القول الخطابي قريبا من الشعر؛ لذلك كان ينصح بعدم الإكثار من الاستعارات في الخطابة؛ لأن الاستعارةفي الخطابة وسيلة من بين وسائل أخرى للإقناع، وإذا كانت العبارة خادمة للمعنى الخطابي، فالاستعارة خادمة للعبارة، تُحسنها وتُجملها. وهذا يجعل من الاستعارة أمرا ثانويا في الخطابة.

وما دامت الاستعارة هي استبدال لفظة بلفظة، فوظيفتها هي التزيين والتحسين. وقد كان لهذه الوظيفة مناصرون في البلاغة الغربية على مر القرون؛ إذ نجد[5]:

-«والاستعارة واحدة من مجموعة صور بلاغية يكون دورها تجميليا للغة العادية» (شيشرو cicero) (ص23).

- «الاستعارة هي الزخرف الأسمى للأسلوب» (كوينتيليان Quintilien) (ص25).

- «الاستعارة وسيلة إرضائية بحتة لتجميل الرسالة التي يحملها الخطاب، وهي ليست موضوعة أساسا كي تشارك بأي شكل من الأشكال في هذا الخطاب، فلقد أضحت ضربا من

1. نفسه، ص111.
2. أرسطو، الخطابة، ص183.
3. نفسه، ص179.
4. نفسه، ص185.
5. انظر: تيرنس هوكس، الاستعارة.

الثوب المزركش الذي يمكن أن ترتديه الأفكار من وقت لآخر، أو كالأزهار التي تنتقى من حديقة البلاغة ليتزين بها الخطاب» (رامو Ramus) (ص37-38).

- «أما الاستعارة فهي مجرد جزء من طريقة التعبير التي يختارها الكاتب كي يزخرف بها الفكر» (جونسون Johnson) (ص44).

ونجد في البلاغة العربية أيضا استحضارا لهذه الوظيفة، فهذا القاضي الجرجاني يقول: «إذا جاءتك الاستعارة (...) فقد جاءك الحسن والإحسان، وقد أصبت ما أردت من إحكام الصنعة وعذوبة اللفظ»[1]؛ فالاستعارة تجلب معها الحسن والبهاء، لا للشاعر وحده، بل لكل منتجي الخطاب، فحدها، هو: «أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل»[2]، وهذا العدول عن الاستعمال الأصلي يكون لأغراض مختلفة، من بينها التحسين والتزيين، ف«الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عليه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه؛ وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة؛ ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة؛ من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»[3].

لقد عرف البلاغيون ما للاستعارة من سحر وجمال، ولا أدل على ذلك أكثر من نص إمام البلاغيين عبد القاهر الجرجاني، القائل عنها: «هي أمد ميدانا، وأشد افتتانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تُجمع شُعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم، وأسحر سحرا، وأملأ بكل ما يملأ صدرا، ويُمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا، وأهدى إلى أن تُهدى إليك أبدا عذارى قد تُخير لها الجمال، وعُني بها الكمال»[4]. والجرجاني في هذا النص يعلم أن هذه المزايا تشترك فيها الاستعارة مع غيرها، إلا أنها تزيد فضلا؛ ولذلك وظف اسم التفضيل.

الوظيفة الحجاجية

بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية، تلعب الاستعارة وظيفة حجاجية؛ أي إن لها أثرا حجاجيا على المخاطب؛ إذ تجعله يقبل رأيا، أو يعدل عن موقف، أو يُثبت موقفا سابقا.

1. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، صص39-43.
2. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص30.
3. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص240.
4. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص42.

وتعد الأقوال الاستعارية أعلى درجة في السلم الحجاجي من الأقوال العادية، فـ «الملاحظة البسيطة كافية لأن تبين أن القول» خالد بن الوليد أسد «يرد في أعلى السلم بالمقارنة مع القول الآخر (أي: خالد بن الوليد شجاع)، ويُفسر هذا بأن القول الاستعاري له قوة حجاجية عالية»[1]؛ وبذلك تصير الاستعارة وسيلة لغوية يعتمدها المتكلم لتحقيق مآرب حجاجية.

وبالعودة إلى خطابة أرسطو، نجد أن الاستعارة قد احتلت موقعا مهما، «إنها تحظى بحيز لا يحظى به أي مقوم لفظي. ومن الجهة الأخرى تحتل موقعا مهما غير معلن»[2].

وقد ميز أرسطو بين «ثلاثة أنواع من الاستعارات هي: الاستعارة الجمهورية، والاستعارة الشعرية، والاستعارة الحجاجية. وقد أقمنا هذا التمييز انطلاقا من مقام التواصل اليومي للخطاب؛ فإذا كان الخطاب يهدف إلى الإقناع يكون حجاجيا، وحين يهدف إلى المتعة يكون شعريا، وحين يهدف إلى الإبلاغ يكون عاديا (متداولا). ومن هنا فالاستعارة الجمهورية تهدف إلى الإبلاغ، والاستعارة الحجاجية تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف العاطفي أو الفكري للمتلقي، في حين أن الاستعارة الشعرية لا تهدف إلا إلى ذاتها ولا تحيل إلا على ذاتها»[3]. وإذا كانت الاستعارة الجمهورية لا تنتج إقناعا ولا لذة، والشعرية لا تحيل إلا على ذاتها، فإن الاستعارة الحجاجية تسعى إلى تغيير موقف المتلقي، وإن كان أرسطو قد عدها خارج المظهر الداخلي للخطابة؛ لأن كل شيء آخر، إلى جانب البرهان هو نافلة وحشو.

ويشترط أرسطو في الاستعارة، بل في الأسلوب عموما أن يكون واضحا، ولكن دون الوقوع في الابتذال، ف «مبدأ الأسلوب هو البيان والوضوح. وهذه علامة على ذلك: إن القول الخطابي إذا لم يبن عن موضوعه لم يؤد وظيفته. وفضلا عن ذلك يجب أن لا يكون الأسلوب تافها، لا مضخما مبالغا فيه، وإنما يجب أن يكون ملائما»[4].

إن مسعى الخطابة هو الإقناع، ومن شروط الإقناع تجنب الغموض؛ ولذلك«لا ينبغي للاستعارة أن تكون مضحكة؛ لأن هذا يقربها من شعر الكوميديا. كما لا ينبغي أن تكون رصينة لأن هذا مما يناسب التراجيديا. والغموض هو أهم خاصية في الاستعارات الشعرية. في حين أن هذا الغموض هو العدو اللدود للخطابة»[5].

وإذا كان كتابا أرسطو «فن الشعر» و«الخطابة» قد عرفا قرونا من الحدود الفاصلة من زاوية

1. أبو بكر العزاوي، نحو مقاربة حجاجية للاستعارة، ص80.
2. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص88.
3. عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، ص115.
4. أرسطو، الخطابة، ص183.
5. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص88.

تناولهما والنظر فيهما، فإن باحثين معاصرين، قوضوا الحدود وكسروا المتاريس، إلى حد نجد فيه قول محمد الولي: «إن نصف الحجج الصناعية هي استعارات، أو منتمية إلى نفس المنطقة الشاسعة الاستعارية (...) والمثير أكثر من هذا أن التعريفين الذين يقدمهما أرسطو لكل من المقارنة والاستعارة متطابقان»[1].

وإذا كان أرسطو قد قال: إن «الأدلة التي تنشأ عن البرهان الحقيقي أو البرهان الظاهري فهي هنا، كما في الجدل، الاستقراء والقياس»[2]؛ فمحمد الولي يرفض فهم ذلك بأنه محاولة لإقامة منطق للحجاج؛ إذ «طالما شدد الباحثون على أن أ رسطو ينزع إلى إقامة منطق للحجاج وهو يتحدث عن القياس وعن الاستقراء الخطابيين. ومع ذلك لا يخفى على أحد أن الاستقراء الخطابي، وخاصة النوع الثالث منه، القائم على الابتكار الخرافي يرتبط بوشائج قوية بالاستعارة، إن لم نقل إنه استعارة»[3].

بالإضافة إلى هذا، نجد أن شاييم بيرلمان Ch. Perelmanet سعى إلى تجديد البلاغة؛ وذلك بتخطيه للبلاغة المختزلة، وجعله لكل المقومات البلاغية، آليات حجاجية، بغرض توسيع دائرة البلاغة، وفق ما بين في كتابه «البلاغة الجديدة»[4].

وهو يرى أن كل المحسنات قد تلعب وظيفة حجاجية، بما في ذلك الاستعارة، يقول: «إن محسنا لهو حجاجي إذا كان استعماله وهو يؤدي دوره في تغيير زاوية النظر يبدو معتادا في علاقته بالحالة الجديدة المقترحة. وعلى العكس من ذلك، فإذا لم ينتج عن الخطاب استمالة المخاطب، فإن المحسن سيتم إدراكه باعتباره زخرفة، أي باعتباره محسن أسلوب، ويعود ذلك إلى تقصيره في أداء دور الإقناع»[5].

من هنا يكون الأثر هو المحدد في بيان طبيعة المحسن/ الحجة، والاستعارة قد تكون محسنا، كما يمكن أن تكون حجة، بحسب ما أنجزته من مهمة. وللاستعارة حسب بيرلمان قدرة حجاجية في الخطابات غير البرهانية، إلى جانب الحجج التي تسهم في بنينة الواقع، مثل: التناسب analogie، والمثال L’exemple، والنموذج Modèle[6].

يقول: «إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا»[7].

1. نفسه، ص89.
2. أرسطو، الخطابة، صص16-17.
3. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص53.
4. Chaïm Perelman et L. Olbrechts -Tyteca, traité de l’argumentation, la nouvelle rhétorique.
5. Chaïm Perelman, L’empire Rhétorique, rhétorique de l’argumentation, p.53.
6. Chaïm Perelman et L. Olbrechts -Tyteca, traité de l’argumentation. la nouvelle rhétorique, pp.534-535.
7. Ibid, p.535.

وقد رأى محمد الولي أن بيرلمان أبطل مفعول بلاغة المحسنات، وقام ب «إدراج الاستعارة والتشبيه ضمن بلاغة الحجاج. (...) ومن النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذا التصور الجديد تقريب الهوة بين الخطاب الحجاجي النفعي الوظيفي والأدب. لقد ورثنا عن أرسطو ليس تصورا للاستعارة وحسب، بل ورثنا عنه أيضا تلك التمييزات الدقيقة بين الاستعارات الحجاجية أو الخطابية و الاستعارات الأدبية. ولا يبدو أن بيرلمان يعترف بهذا الفصل. وهذا بديهي طالما أن الأدب هو بدوره في تصوره خطاب حجاجي. فإذا كان الأمر كذلك فما الداعي إلى إفراده بمقومات خاصة كالاستعارة مثلا»[1].

وقد سار على الخطى نفسهاحجاجي آخر هو: فيليب بروطون Philippe Breton.

يصنف فيليب بروطون، في كتابه «الحجاج في التواصل»[2]، أصناف الحجج الكبرى إلى أربع، هي:

- حجج السلطة.
- حجج الاشتراك.
- حجج التأطير.
- حجج التماثل.

وترتكز الأخيرة على «إقامة التماثل بين منطقتين متباعدتين من الواقع يسمح بنقل خصائص إحداهما المعروفة إلى الأخرى»[3]، ولأسباب تقنية يميز في التماثل بين عدة أصناف من الحجج، هي: «التماثل بمعناه الدقيق، والمثال، والاستعارة»[4]، مؤكدا أن الاستعارة لا تعنيه«إلا عندما تأخذ وضعا إقناعيا»[5].

إن الاستعارة إذن حجة، شريطة أن تخدم الإقناع، وهي إضمار للتماثل. هكذا عندما نقول عن شخص «إنه ثعلب» يفترض تماثلا بين السلوك المستهدف للثعلب، وسلوك شخص يتسم بالمكر.

وتقوم حجج التماثل على اللاتطابق، فقول من قبيل «التماسيح والعفاريت»، لا يتضمن إلا تقاربا استعاريا، وعلى هذا النحو فصاحبه محمي، والمخاطب مدعو لرصد التشابه والتقارب، وهو تشابه خفي يغترف من ثقافتنا.

1. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص457.
2. انظر: فيليب بروطون، الحجاج في التواصل.
3. نفسه، ص119.
4. نفسه، ص 121.
5. نفسه، ص121.

ج. الوظيفة الأنطولوجية

تستند هذه الوظيفة على نتائج النظرية التفاعلية، وتذهب إلى أن الاستعارة ظاهرة مرتبطة بالفكر، لا اللغة، ومظهرها اللغوي ناتج عن الطابع الفكري؛ ولذلك فهي منتشرة في كل الخطابات، لغوية كانت أو غير لغوية.

ووظيفتها بناء على ذلك، هي: أن «تجعلنا ندرك العالم من حولنا ونمارس فيه تجاربنا بشكل استعاري»[1]، فالاستعارات «تلعب دورا يوازي، من حيث أهميته، ذلك الدور الذي تلعبه حواسنا في مباشرة إدراك العالم وممارسة تجربته»[2]، فتفكيرنا وسلوكنا مرتبط بالاستعارة، مشكلين تصورا استعاريا.

إن هذا التصور «وسيلة معرفية لتنظيم المحيط ذهنيا للعيش فيه والتفاعل معه والتواصل بنجاح فيه؛ إذ بها يتم حل المشاكل العلمية والسياسية واليومية... »[3].

الاستعارة إذن ليست مجرد محسن، ولا أداة إقناع فقط، بل هي خلق وإبداع، وهي ليست استبدال لفظ بلفظ لغاية جمالية، ولا اختيارا من بين عدة اختيارات لوظيفة حجاجية، إنها «أداة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه إلا بها، الاستعارة تأتي للتعبير عن مفاهيم وعلاقات لا تتوفر على لفظ يعبر عنها»[4]، فهي «تمكننا من التفكير والكلام عن خبرات مجردة و/ أو معقدة و/ أو ذاتية و/ أو غائمة بمفردات خبرات محسوسة و/ أو بسيطة و/ أو مادية و/ أو واضحة، ترتبط غالبا بأجسادنا الشخصية»[5]، فالمحسوسات تيسر إدراك المجردات، «وكأن هذه المجردات لا يمكن إدراكها إلا بعد أن تلبس استعاريا زيا ملموسا. لهذا كانت العدالة كمفهوم مجرد تتوسل بالميزان لأجل تجسيدها، كما أن السلام يشخص في الحمامة، وغصن الزيتون»[6].

وعلى الجملة، فالاستعارة ليست زخرفا موهما بالحقيقة، بل هي السبيل لاختبار الحقائق، إنها وسيلة التفكير والعيش، فهي «تقدم الوسيلة التي ترقى عبرها الكلمات لتصبح «كائنات حية»»[7].

1. جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص17.
2. نفسه، ص17.
3. محمد مفتاح، مجهول البيان، ص81.
4. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، ص251.
5. إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص76.
6. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، ص251.
7. تيرنس هوكس، الاستعارة، ص67.

خلاصة

الاستعارة ظاهرة إنسانية، يمكن من خلال تتبع مسار توظيفها الوصول إلى نمط تفكير المتحدث خطيبا كان أو شاعر، فقيها أو سياسيا أو صحافيا. وهي بذلك مفتاح لتحليل مختلف الخطابات.

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. العربية والمترجمة

- إدريس (جبري)، سؤال البلاغة في المشروع العلمي لمحمد العمري: نحو بلاغة عامة، منشورات مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، 2019م.
- أرسطو (طاليس):
  - الخطابة، ترجمة: عبد القادر قانيني، أفريقيا الشرق، 2008.
  - فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
- إيلينا (سيمينو)، الاستعارة في الخطاب، ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013م.
- تيرنس (هوكس) الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016.
- جورج (لايكوف)، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ترجمة: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال، ط1، 2005م.
- جورج (لايكوف) ومارك (جونسون)، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط1، 2018م.
- الحسن بن عبد الله (أبو هلال العسكري)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 2013م.
- عبد القاهر (الجرجاني)، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م.
- العزيز (الجرجاني)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، 2010م.
- فيليب (بروطون)، الحجاج في التواصل، ترجمة: محمد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013م.

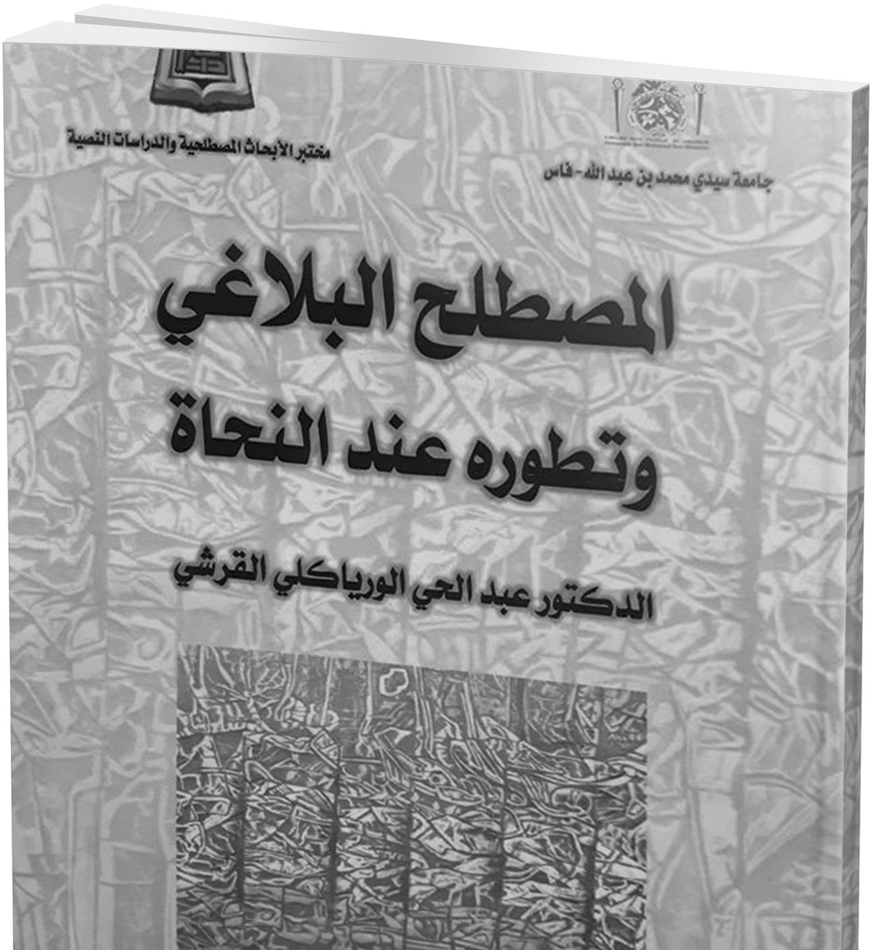
- محمد (العمري):
• أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، أفريقيا الشرق، 2013م.
• البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، 2012م.
• المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، أفريقيا الشرق، 2017م.
- محمد بن محمد (أبو نصر الفارابي)، إحصاء العلوم، تقديم وشرح وتبويب: علي بو ملحم، دار الهلال، ط1، 1996م.
- محمد (مفتاح):
• تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.
• مجهول البيان، دار توبقال، الدار اللبضاء، ط1، 1990م.
- محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2005م.

الأجنبية

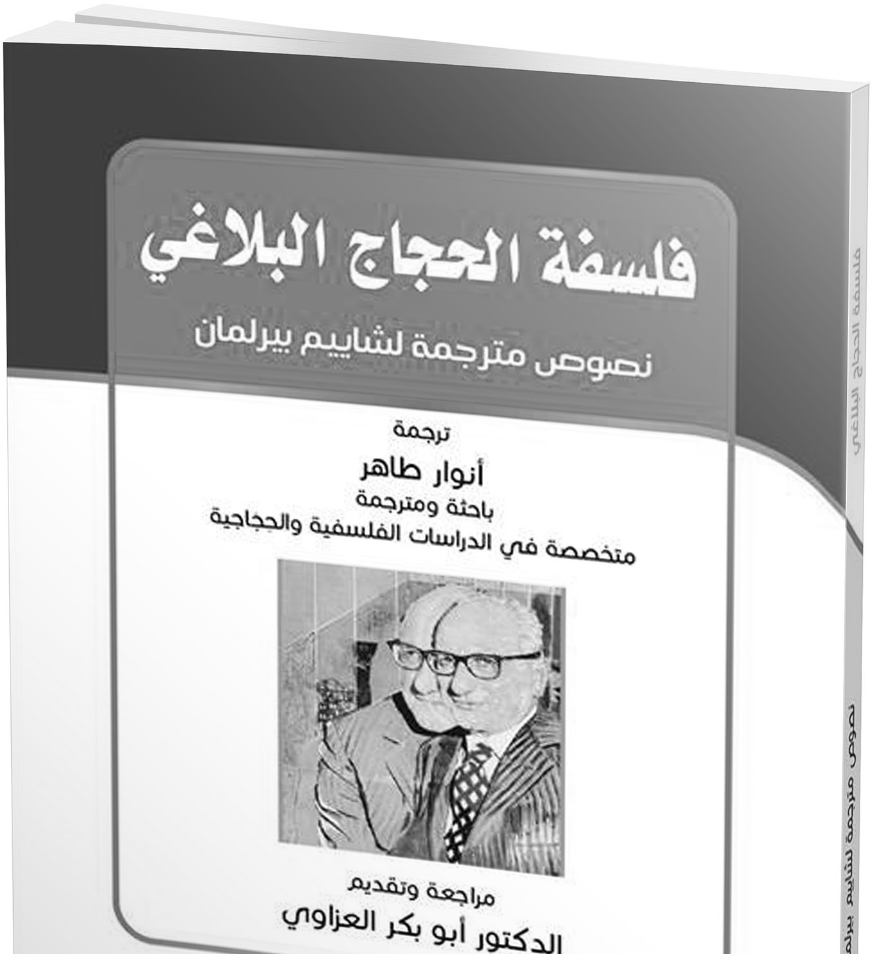
- Chaïm Perelman et L. Olbrechts -Tyteca, traité de l'argumentation. la nouvelle rhétorique, 5ème édition, Bruxelles, 1986.
- Chaïm Perelman, L'empire Rhétorique,rhétorique de l'argumentation. Librairie philosophique j. Vrin. Paris. 1977.

2. المجلات

- المناظرة، ع4، السنة2، ماي 1991م.
- فكر ونقد، المغرب، ع17، مارس 1999.


جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس
مختبر الأبحاث المصطلحية والدراسات النصية
المصطلح البلاغي
وتطوره عند النحاة
الدكتور عبد الحي الورياكلي القرشي

ترجمة


فلسفة الحجاج البلاغي
نصوص مترجمة لشاييم بيرلمان
ترجمة
أنوار طاهر
باحثة ومترجمة
متخصصة في الدراسات الفلسفية والحجاجية
مراجعة وتقديم
الدكتور أبو بكر العزاوي
٢٠١٩
فلسفة الحجاج البلاغي
نصوص مترجمة لشاييم بيرلمان

عن استعمال الوقفات الصامتة
في المناظرات السياسية المتلفزة
حالة فرانسوا هولاند(*)

Mario Béchet, Mario Sandré, Fabrice Hirch
Arnaud Richard, Fabric Marsac et Rudalph Sock

ترجمة: طارق غرماوي(*)

«لئن ظلت النظرات تشع بالابتهاج، فإن الصوتطفق يتسلل إليه الوهن من تجمع خطابي لآخر، لذلك صار إلقاؤه على المنصة يتكثف، الكلمات مقتضبة، يقطعها سكوت طويل ليتلو ذلك هدير متفجر من الكلام، كثافة إيقاعية عالية، الحنجرة بحت وصار لها رنين حادّ» (Le Monde, 4 mai 2012).

هذه الملاحظات المتعلّقة بخطاب فرانسوا هولاند، التي تطالعنا في عمود صحفي نشره «أندري مانوكيان» (André Manoukien) في موقع جريدة لوموند، بالغة الدلالة من منطلق أن طريقة الإلقاء مهمة بقدرأهميّة مضمون الخطاب ؛ لقدرتها على الإسهام الكامل في تشكيل صورة المرشح الرئاسي.

علاوة على ذلك، تقدِّم هذه العبارات الدليل على فرادة خطاب فرانسوا هولاند الذي يتميز، في هذا المقام، بإلقاء متدفق تتخلله سكتات طويلة.

إن مسعى هذا المقال هو، بالتحديد، دراسة الإيقاع في خطاب فرانسوا هولاند من خلال استعماله للوقفات الصّامتة، وذلك لفهم خصوصيات حديثه السياسي.

وتكمن فرضيتنا في أن ورود الوقفات الصّامتة ليس أمرا خاليا من أَي قصْد؛ لمقدرتها على الإسهام في بناء الخطاب والكشف عن بعض مكوناته. وستتم دراسة هذه الانقطاعات الإيقاعيّة من خلال مناظرتين سياسيتين نقلتا على شاشة التلفزة.

---

*. Mario Béchet et autres,«De l'utilisation de la pause silencieuse dans le débat politique télévisé. le cas de François Hollande», Mots. Les langages du politique,103, 2013, pp.23-38

*. باحث، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، وجدة.

إن الزمن مكون أساسٌ في التواصل الشفهي، فهو يسمح بالوصول التدريجي إلى المعلومات المتضمّنة في الخطاب، ويتيح تسليط الضوء على الحجاج في الحديث المرتجَل. كما يمكنه أن يتحوّل إلى رهان حاسم في الخطاب الموجَّه، أساسا، إلى المحاوَر سواء أأُريدَ الاستئثار بالكلام من دون الغريم أثناء الحوارات المباشرة، أم أُريد استغلاله إلى أقصى حَدّ في حوارات غير مباشرة.

في هذه الحالات المحدّدة، يمكن أن يتَّخذ التحكم في الوقفات الصّامتة بعداً استراتيجيا.

وصف الوقفات الصّامتة:

عند دراسة الخطاب الحواري، الذي يقدِّم نفسه في صورة كلام متبادل، يمكن أن نميز بين نوعين من الوقفات الصّامتة: وقفات تقع ضمن الكلام تتصل اتصالا وثيقا بإنتاج الخطاب، ووقفات الانتقال من دور إلى آخر تَحدُث أثناء تغير المتحدثين. وهذه الأخيرة تنطبق على تبادل الحديث بين مختلف المشاركين في الحوار. إن زمن نقل الكلام الذي يستغرق في المتوسط بعض أعشار من الثانية (وهو مُثار تفاوت بيثقافي)[1]، يسهم في بلورة مبدإ تناوب الأدوار: إنه يحترم «تخفيض الصمت وتداخلات الكلام» (minimization of gap and overlap, Saks et al ...1974, p. 71). وعندما يستغرق مدة زمنية أطول، فإن الصمت الممدّد يمكن إدراكه بين الدورين (فجوة)، وهو ما يمكن اعتباره بمثابة «إخفاق نظام تبادل الأدوار (Kerbrat-Orecchioni, 1990, p172-173) بمعنى انتهاك للقاعدة المذكورة آنفا.

وفي جنس الخطاب الذي يعنينا، تكون وقفات الانتقال من دور إلى آخر قصيرة، وعادة ما يحل محلها تداخل في الكلام (Sandré, 2010).

إنَّ هذه الظواهر تتعلَّق بتدبير تبادل الحديث بين المتدخلين في الحوار، ولا ترتبط بآليات إنتاج الخطاب نفسها التي تخضع لها الوقفات الصَّامتة الواقعة في ثنايا الحديث. ولدراسة الكيفية التي يستعمل بها المتحدّث الوقفات الصامتة في خطابه الشخصي، لن نتطرق إلى وقفات الانتقال من دور إلى آخر، بل سنركز في تحليلنا على الوقفات التي تحدث في تضاعيف الكلامفقط. هذه الوقفات، تتخلَّل كلام المتحدِّث وتسهم بفعالية في إنتاج الخطاب.

لقد عكفت العديد من الدراسات على تحديد مقدار المدَّة الزمنية التي تستغرقها هذه الوقفات، وفي هذا الصدد، كشفت النتائج التي توصَّل إليها فرانسوا كروسجان (François grosjean) وألان دوشامب (1995) (Alain Deschamps)، على سبيل المثال، عن أن الوقفات الفارغة تستغرق 520 ألفامن الثانية في المعدل المتوسط بالنسبة إلى المتحدِّث في حوار ما. وفي دراسة أخرى كشفديز

1. انظر: Kerbrat-Orecchioni, 1994, p.24-25

(Duez) (2003) أن الوقفاتفي تدخلات «ليونيل جوسبان» (Lionel Jospin)، أثناء المناظرة التي جمعته بـ «جاكشيراك» (Jacque Chirac)، سنة 1995 ضمَّت، بصفة إجمالية، ما بين 147 ألفا من الثانية و635 ألفا من الثانية.

ومن وجهة نظر صوتية، تنطبق الوقفة الفارغة على انقطاع في تيار الكلام: وتتميز بمدى عديم الأثر (non Significatif) في الإشارة الصوتية. ويتقاطع هذا الصمت في بعض الحالات مع التقاط الأنفاس الذي يعتبر ضروريا أثناء عملية التحدث، وكما أكدت ماريا كانديا (2000) (Maria Candea)، فإن الوقت الوجيز لأخذ النفس مثله مثل الوقفات الصامتة من دون أخذ نفس لا يحدثان مصادفة أثناء خطاب المتحدِّث؛ أي إنَّ هذا الأخير هو من يختار، ما عدا بعض حالات المرض، حيث يلتقط نَفَسَه. وهكذا، وباستثناء بعض الحالات التي سنثيرها لاحقا (انظر النقطة الآتية: «وظيفة الوقفات الصَّامتة») نجد المتحدِّث أَمْيَلَ بصورة عفويَّة إلى تفضيل نهاية السيَّاق الصوتي (Phono-Syntaxique) للقيام بوقفات صامتة، بدلاً من قَطع استرساله في الحديث في موضع غير مناسب كوسط الكلمة على سبيل المثال (زيلْنر 1998 ، Zillner). ويفسَّر هذا بكون الوقفة الصَّامتة تمثل مكونا أساسياً للبناء الزمني للخطاب؛ لأنها ذات صلة بالزمّن الذي يستغرقه البحث عن المفردات المناسبة.

ومن جهة أخرى تلعب الوقفة الصَّامتة دوراً مُهمّاً في إدراك الوحدات اللسانية، وكذا في تأويل المواقف التواصلية.

إن دراسة الوقفة الصَّامتة تنطوي على فائدة جليَّة من أجل معرفة التنظيم الزمني للكلام، وتحليل الخطاب بصفة عامة.

وظيفة الوقفات الصَّامتة:

إنَّ التوقف اللحظي في إشارة الكلام يمكن أن يكتسيَ أهمية خاصَّة على المستوى اللساني، وهو ما يفسر بالنتيجة سببَ عدَم تضمُّن الوقفات الصَّامتة من الناحية المنهجيَّة التقاط النفس أثناء الكلام. وفي الواقع فإن الصمت، في منطوق ما، يسمح للمتحدِّث بالتفكير فيما سيقوله، وبتنظيم الكلام وهو ما يعني حسب فريدا كولدمان إيزلر (1968) (Frieda Goldman-Esler) أمرا جوهرياً في إنتاج المقول. وتبدو الوقفة مجدية، كذلك، بالنسبة للمخاطَب في النطاق الذي تسمح له باستيعاب الرسالة التي يوجهها إليه المخاطب (ديستر 2008 Dister). وقد اقترح العديد من اللسانيين تصنيفا لمختلف الوظائف التي يمكن أن يقوم بها الصمت.

هكذا يمكن أن نستشهد بـ (ريمند. هـ. درومل (1980) (Raimund H. Drommell) الذي ميَّز بين الوقفات الصَّامتة التركيبيّة وغير التركيبيَّة، وكذلك بدونالد. س. بوومر (Donald S. Boomer) وأ. ن. ت. ديتمان (1962) (Allent Dittman) اللذين اقترحا التمييز

بين الوقفات الفاصلة (Les Pauses Démarcative)، والوقفات غير الفاصلة (Les Pauses Non Démarcative) التي تعتبر وقفات تدل على التردد. إنَّ الفارق الكبير بين هذين النوعين من الوقفات الصَّامتة يكمن في كون المتكلِّم يوظف الوقفات الفاصلة بشكل مقصود وفي لحظات محدَّدَة في مقوله، بينما الوقفات غير الفاصلة تحدث دون إرادة من المتحدِّث أثناء التعبير. وبأسلوب أدَّق، فإن الوقفات الفاصِلَة تُسهِمُ في التنظيم الدلالي والتركيبي للخطاب في النطاق الذي تسمح فيه بتجميع الكلمات الَتي تعمَل مجتمعة مشَكِّلةً وحداتٍ دلاليَّةً.

أما وقفات التردد فيمكن أن تُعرَّف باضطرابات في انسياب الكلام! فهي بمثابة دليل على مجهود يقوم به المتحدِّث لإعادة صياغة العبارة (موريل، دانون، بوالو 1998: Morel, Danon, Boileau).

إن هذه الوقفات الصَّامتة الناتجة عن التردد من شأنها أن تظهر في كل لحظة في إشارة الكلام وهو ما يعني أن بإمكانها أن تقسِمَ وَحْدَةً دلاليَّةً واحِدَةً إلى مجموعتين.

وهناك العديد من الدراسات التي حاولت تحديد كميَّة هذه الأنواع المختلفة من الوقفات دون التوصل إلى نتائج متوافق عليها. فإذا كان دونالد بوومر (1956) (Donald Boomer) يرى أن التردد يستغرق مدة زمنيَّة أطول من الوقفات الفاصلة، فإن دانييل دييز (1995) (Danielle Duez) لم تر أي فارق بين النوعين من الناحية الزمنيَّة.

لقد ميَّزت گائيل فيري (2003 – 2004) (Gaëlle Ferré) التي درست متناً من الكلام العفوي في اللغة الإنجليزية، بين ثلاثة أنواع من الوقفات المختلفة: وقفات التردد، ووقفات التبئير، والوقفات الفاصِلَة. الوقفات الأولى يمكن تحديدها، على الخصوص، بوجود علامات تدل على التردد مثل «أُوو»، وبإلقاء أشد بطئاً قبل الوقفة ليكون أسرع إثر ذلك. ومن منظور تفاعلي هذه الوقفات هي وسيلة تخوِّل للمتكلِّم ربح الوقت وإيجاد الكلمات المناسبة (ساكس Sacks 1974)، أَمَّا بالنسبة لوقفات التبئير، فإنها تستعمل لإبراز عنصر الخطاب الذي يتلوها مباشرة. وعلى العموم تكون هذه الوقفات مسبوقةً بسلسلة كلامية منطوقة بإلقاء سريع، ومتبوعة بسلسلة كلامية أخرى منطوقة بوتيرة أبْطأ. وفي الأخير ثمة الوقفات الفاصِلَة التي تقدم الحديث عنها، وهي التي يكون موضوعها وضع الحدود بين مختلف مجموعات السياق الصوتي.

في بعض الحالات، وخاصَّة لَمَّا يخشى المتكلِّم أن يُقاطَع من قِبل مخاطبه، يمكن أن ترجأ الوقفة الفاصلة إلى جهة اليمين(*)؛ وبعبارة أخرى يمكن أن تبرز في المجموعة الدلالية الموالية.

هذه الاستراتيجيَّة التي تتمثل في تحريك الوقفة الصَّامتة، دون إبراز عنصر ما داخل السيَّاق

*. بالنسبة إلى اللغة العربية: إلى جهة اليسار (المترجم).

الصوتي الذي توجد فيه، ترمي أساسا إلى الاحتفاظ بالكلام أثناء الحوار. وفي الواقع، فإن الوقفة الفاصلة التي تتموضع عند نهاية وحدة دلالية يمكن أن تفسر من قبل المخاطَبين بنهاية دور المتكلم في الكلام، وبالنتيجة تصبح لحظة مناسبة لتناول الكلمة. إنَّها موقف وجيه لَانتقالالحديث (Place de transition pertinente) (transition relevance place Sacks et al..., 1974). إنإرجاء الوقفة الفاصلة يدل على أن دور المتكلّم في الحديث لم ينته، وعلى أن المتكلّم يمكن أن يستمر في الحديث دون أن يقاطعه أحد. وينبغي أن نسجِّل أنه لا ينبغي الخلط بين هذه السكتات التي تتمرد على القواعد التأليفيَّة والتي تقع بعد كلمة – أداة وبين التردد ؛ بما أنه لم يصاحبها أي مؤشر (حركي أو سمعي) يدل على ذلك.

ويضيف فيري أن هذه الوقفات الصَّامتة تتعلق فقط بالكلام التلقائي، موضحا أنها تمثل استراتيجيَّة للحوار تسمح للمتكلم بالاحتفاظ بدوره في تناول الكلمة.

إن هذه الأصناف المختلفة من الوقفات تتأثر ببعض التغيرات المحتملة التي تجري أثناء حديث المتكلِّم أو عند انتقال الدور منه إلى غيره. وبصفة عامَّة، فإن استعمال الوقفات الصَّامتة لا يَجري على سمت واحد وذلك بحسب تنوع أجناس الخطاب: إن الخطابات شديدة الاختلاف فيما بينها؛ فالخطاب الذي يوجِّهُه المتكلِّم إلى نفسه، مثلا، يختلف عن الخطاب المنقول إعلامياً (ساندري 2013 Sandré). وهكذا، فقد أثبت دييز أن عدد الوقفات الصّامتة لا يكون هو نفسه إذا كان السياسي يتحدَّث في حوار غير رسمي، أو يتحدث أثناء مقابلة سياسيَّة حيث نجد التردد أعلى نسبة من الحديث غير الرسمي، بينما مدَّة الوقفات الصَّامتة تكون أطول في مقابلة سياسية.

المنهجية

المتن المدروس

لإنجاز هذه الدراسة، تم توثيق مناظرتين في فترة ما بين الدور الأول والدور الثاني، وقد كانتا موضوع تسجيل مرئي (Format mp4) وصوتي (wav)، الأولى تتعلق بالانتخابات الرئاسية الفرنسيَّة لسنة 2012التي جرت في الثاني من ماي 2012 وجمعت بين فرانسوا هولاند ونيكولا ساركوزي ونشطها الصحفيان دافيد بيجداس (David Pujadas)، ولورانس فيراري (Laurence Ferrari).

أما المناظرة الثانية، فهي فريدة من نوعها (ريشارد Richard، ساندري 2013 Sandré) لأنها تتعلق بمناظرة جرت ما بين الدور الأول والدّور الثاني في الانتخابات التمهيدية المواطنة التي كانت تسعى إلى الحسم بين المترشحين الاشتراكيين والمتشددين اليساريين في أفق الانتخابات الرئاسيَّة القادمَة. وقد انحصر التنافس في الدور الثاني من هذه الانتخابات التي جرت في الثاني

عشر من أكتوبر 2011 بين مرشحين ينتميان إلى الحزب نفسه وهما مارتين أوبري وفرانسوا هولاند. وقام بتنشيط المناظرة دافيد بيجداس من القناة الفرنسيَّة الثانية، وثلاثة صحفيين هم على التوالي فابيان ناماياس؛ مسؤول القسم السياسي في القناة الثانية، وباتريك كوهن صحفي بفرانس أنتر (France Inter) وفرانسواز فرسوز محررة بجريدة لوموند.

من مزايا هاتين المناظرتين أنهما تقدِّمان المتحدِّث فرانسوا هولاند في وضعية تواصلية واحدة. يقينا إن ثمة فروقا كثيرة بين المناظرتين؛ فالمناظرة الأولى هي جزء من الحملة الانتخابيَّة الرئاسية الرسميَّة، بينما الثانية نظمها الحزب الاشتراكي؛ فمارتين أوبري هي شريك سياسي أكثر منها خصم منافس، بينما نيكولا ساركوزي ينتمي إلى حزب آخر. أوبري امرأة، أما ساركوزي فرجل... وباستحضار نقاط التشابه بينهما، سنجد كلتا المناظرتين منقولة على شاشة التلفزة وجهاً لوجه. إنَّ خطاب فرانسوا هولاند، شأنه شأن أيّ خطاب يندرج في ممارسة السياسة، يتم الإعداد له والتمرن عليه، ولكن الحوار المباشر يقتضي الارتجال لمواجهة الغريم السياسي؛ لذلك نجده يتضمن قدراً من العفوية.

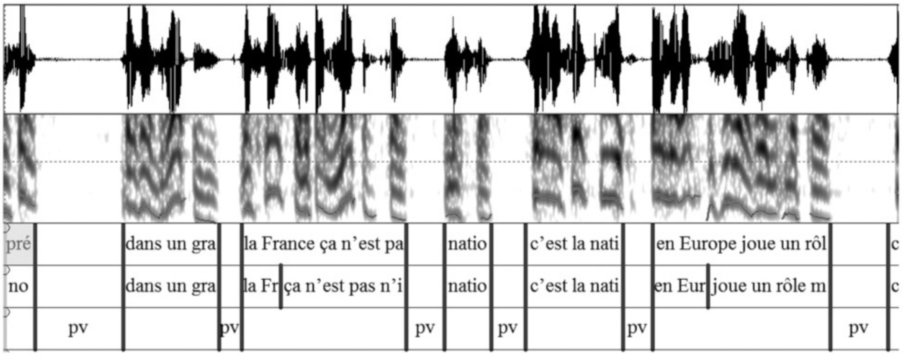
التحليلات الصوتية

استغرق التحليل الإيقاعي مدة 45 دقيقة من زمن مداخلة فرانسوا هولاند في كل مناظرة من المناظرتين اللتين تَقَدَّم الحديث عنهما (أي: ساعة ونصف من استنساخ الكلام المنطوق مكتوبا)[1] وللتمكن من الحصول على معطيات كافية عن إيقاع الحديث الصَّادر عن الرئيس القادم للجمهورية تَم إنجاز استنساخ في غاية الدقة لمداخلته الشفويَّة، وذلك بالاستعانة ببرنامج برات Praat.

ويتلخص هذا العمل التمهيدي في تصنيف مجموع العبارات الصادرة عن فرانسوا هولاند، وتعيين الوقفات الصامتة في الإشارة الصوتية (Signal Acoustique). وكباقي الأعمال الأخرى التي أنجزت في موضوعات متشابهة (انظر على سبيل المثال كانديا Candea 2000)، فإن الوقفات المساويَّة أو التي تفوق200 ألف من الثانية هي التي تم إدراجها في اعتبار الدِّراسة؛ لأن الأمر يتعلق بعتبة تصبح الوقفة الصَّامتة، انطلاقا منها، قابلة كي تلتقط بوضوح من قبل المستمعين في منطوق ما. وبالنتيجة، فقد سمح هذا العمل التمهيدي باستخراج سلسلة من الفونيمات وردت بين وقفتين ستسمى بدءاً من الآن «متواليات منطوقة»(Séquences Sonores)، و«وقفاتصامتة «.

ننبه في الأخير إلى أنه بمجرد أن تمَّ تصنيف المناظرتين معاً، جرى إنجاز تعداد يدوي لعدد المقاطع بالنسبة إلى كل متوالية منطوقة.

1. على مدى أربع ساعات وأربعين دقيقة التي استغرقتها المناظرتان (ساعة وخمسون دقيقة للمناظرة في الانتخابات التمهيدية وساعتان وخمسون دقيقة للمناظرة الرئاسية).



الشكل 1: نموذج تصنيف للإشارة الكلاميَّة في خطاب فرانسوا هولاند

• نموذج تصنيف للإشارة يتعلق بالمقطع الآتي: «نحن/ في بلد كبير/ فرنسا ليست أي/ أمة/ إنها الأمة التي/ تلعب دوراً أساسيا في أوربا/ إنها ...» (pv = وقفة فارغة)

وعندما فرغنا من هذه المراحل الأولى، تم إنجاز تكميم (أي: تحديد الكميَّة) للمحددات الآتية (بيشي Béchet):

- العدد المتوسط للمقاطع في كل متوالية منطوقة.
- سرعة الإلقاء (عدد المقاطع في الثانية).
- المدة المتوسطة للمتواليات المنطوقة.
- المدَّة المتوسطة للوقفات الصَّامتة.
- حصة زمن الكلام/ زمن الوقفة.

وإثر ذلك تم التمييز بين وقفات التردد والوقفات الفاصلة ووقفات التبئير. ولكي نصنِّف مختلف أنواع الصمت اعتبرنا أن الوقفة الفاصلة تتميز بصمت يفصل بين متواليتين منطوقتين ومختلفتين منطقيا أي دون قطع السياق الصوتي، وتم اعتبار الصمت الموجود على مقربة من وقفة صامتة تامَّة من قبيل «أوو» ضمن وقفات التردد. وأخيراً، تبرز وقفات التبئير عنصراً بعينه في الخطاب. ورغم أن تصنيف مختلف الوقفات الصّامتة تم انطلاقا من مقاييس محدّدة سلفاً، فقد بدا لنا أن هذه المنهجية كانت إلى حدّ ما ذاتية. ولهذا السبب تم تنصيب هيئة تحكيمية مهمتها تصنيف الوقفات الصَّامتة في حديث فرانسوا هولاند في كل مناظرة.

ونسجِّل في الأخير أن المقاييس الإحصائية (Anova one way) تم تطبيقها على معطياتنا لفحص درجة تعبيريَّة النتائج.

التحليل اللساني

أُنْجِز تحليل الخطاب بفضل المعطيات السمعية البصريَّة. وقد طرحت عملية استنساخ الكلامِ المنطوق مكتوبا مسألة معطيات المصاحبات اللغوية (paraverbales) التي سلطت عليها الضوء المقاربة الفونيتيكية بالإضافة إلى معطيات أخرى (لفظية وغير لفظية) مكنت من تأويل خطاب المرشح.

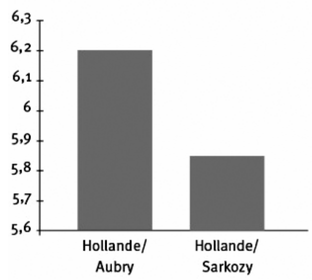
وأدرج التحليل في اعتباره، كذلك، النص الكامل للخطاب، وسيَّاق إنتاجه (جنس الخطاب)، وتفاعل المتخاطبين (تم استحضار الظواهر التخاطبيَّة بين المتحدثين وتداخل العلاقات الشخصية).

إن تحليل الخطاب في وضعية التفاعل (حوار) يعتبر الخطاب بناء مشتركا: فالوقفات الصّامتة التي تظهر في خطاب أحد المشاركين أثناء الحوار، يتم التفاوض بشأنها مع باقي المتفاعلين. وينبغي أن يتضمن التحليل مجموع المحددات التي تسمح بتأويل التعبير وكيفية استخدام الوقفات الصّامتة في الخطاب.

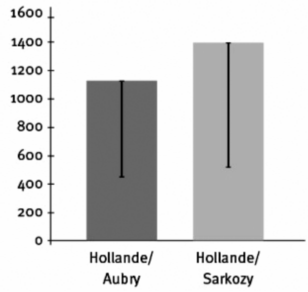
النتائج

التحليل الإيقاعي الإجمالي

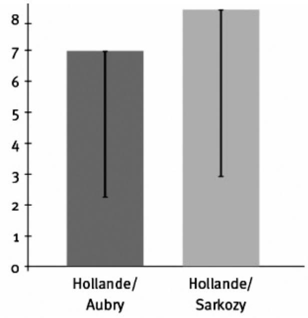
إنَّ الدراسة الإيقاعية المنجزة حول حديث فرانسوا هولاند مكنت من الكشف، بصفة خاصة، عن نزوع المرشح الاشتراكي إلى التعبير بإلقاء سريع شيئا ما أثناء مواجهته مارتين أوبري حيث تم تحديد كمية سرعة النطق الشاملة لديه ب 6,20 مقطعا في الثانيَّة، مقابل 5,85 مقطعا في الثانية أثناء مقابلة نيكولا ساركوزي (انظر الشكل 2). يمكن لهذه النتيجة أن تُفسَّر، تحديدا، بكون المدة المتوسطة للمتواليات المنطوقة كانت أكثر ارتفاعا (<0,000 وقفة) لدى فرانسوا هولاند عند مواجهته للمرشح المنتهيَّة ولايته، لكون المعيار المعتمد وصل إلى 1412 ألفا من الثانية في المتوسط (فارق نموذجي = 896 ألفا من الثانية)، أكثر من مواجهته لمارتين أوبري؛ حيث المدة المتوسطة للمتواليات المنطوقة 1135ألفا من الثانيَّة (بفارق نموذجي 681 ألفاً من الثانيَّة). ومن المهم أن نضيف إلى هذا أن العدد المتوسط للمقاطع بالنسبة إلى المتوالية المنطوقة أقل ارتفاعاً (<0,000 وقفة) عندما كان المرشح يعبِّر في الانتخابات التمهيديَّة للحزب الاشتراكي (7,04 مقطع في الثانيَّة بفارق نموذجي 4,66) أكثر مما في المناظرة الرئاسيَّة (8,44 مقطعا في الثانيَّة بفارق نموذجي 5,48). وإذا كانت المناظرتان مهمتين في المسار السياسي لفرانسوا هولاند، فإن المناظرة التي جمعته بالرئيس المنتهَّية ولايته تعتبر حاسمة وذات طابع رسمي أكثر: إنها الجولة الأخيرة في الحملة الانتخابية الرئاسيَّة وهو ما يمكن أن يحملنا على التفكير والتأويل بأن خطابه سيكون متحكّما فيه أكثر في هذه المناظرة الأمر الذي يقتضي إلقاءً أبطأَ.



الشكل 4



الشكل 3



الشكل 2

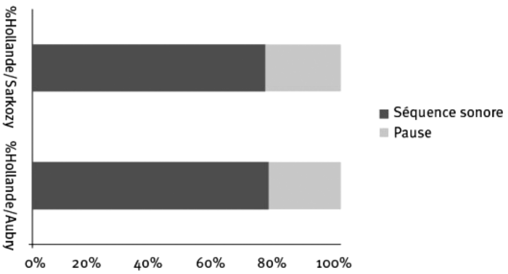
الشكل 2: مقارنة بين سرعة الإلقاء لدى فرانسوا هولاند أمام مارتين أوبري، وأمام نيكولا ساركوزي (مقاسة بعدد المقاطع لكل ثانية)

الشكل 3: مدة المتواليَّات المنطوقة لدى فرانسوا هولاند أمام مارتين أوبري وأمام نيكولا ساركوزي (مقاسة بالألف من الثانيَّة)

الشكل 4: عدد المقاطع/ المتواليات المنطوقة لدى فرانسوا هولاند أمام مارتين أوبري وأمام فرانسوا هولاند.

إن حصة زمن الكلام/ زمن الوقفة هي الأخرى قابلة للمقارنة في المناظرتين معاً. فهي تقدر بـ 77% من زمن الحديث مقابل 23% من زمن الصمت لدى فرانسوا هولاند عند مواجهته مارتن أوبري، مقابل 76% من التصويت (Phonation) و24% من الصمت عند مواجهته نيكولا ساركوزي.

وهذا يعني بمفهوم القيمة المطلقة أنه على امتداد أربع وأربعين دقيقة من التحليل المنجز حول كلام فرانسوا هولاند في مناظرة الرئاسيات على سبيل المثال، ارتفعت المدة الإجمالية للوقفات الفارغة من البداية حتى النهاية إلى أكثر من إحدى عشرَةَ دقيقة. وهذه النتيجة تؤكد أهمية الوقفة الصامتة، أو بالأحرى، الوقفات الصَّامتة في الخطاب السياسي.

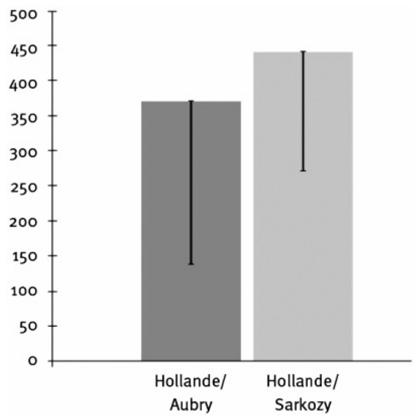


الشكل 5

الشكل 5: حصة زمن الحديث (المتواليات المنطوقة)/ زمن الوقفات الصامتة لدى فرانسوا هولاند أمام مارتين أوبري، وأمام نيكولا ساركوزي.

نمذجة الوقفات الصَّامتة

بشكل عام، ترتفع مدَّة الوقفات الصامتة لفرانسوا هولاند إلى 442 ألفا من الثانية في مجموع المناظرة الرئاسية، وإلى 370 ألفا من الثانية على امتداد مناظرة الانتخابات التمهيديَّة المواطنة. وإن طول مدة الوقفات الصَّامتة أثناء مواجهة نيكولا ساركوزي تسير في اتجاه التحكم أكثر في الحديث أثناء منازلة رئاسية. ومن ناحية أخرى، ينبغي التنبيه إلى أن مدة الوقفات الصَّامتة لدى المرشح الاشتراكي في البرنامجين التلفزيين أقل من النتائج التي توصل إليها كروسجان وديشامب، وقابلة للمقارنة بملاحظات دييز حول ليونيل جوسبان. وهو ما يحمل على التفكير في أن الأمر يتعلق، هنا، بمحدد رئيس مسؤول عن الخصوصية الإيقاعيَّة لفرانسوا هولاند. وأخيرا، فإن التباينَ الشَّديدَ الذي نلحظه فيما يتعلَّق بالوقفات الصَّامتة في المناظرتين معًا، بفارق نموذجي يقدر ب 233 ألفا من الثانية أثناء المناظرة الرئاسية، وب 171 ألفا من الثانية في مقابلة مارتين أوبري، يدفعنا إلى القول بوجود نمط واحد من الوقفات الصَّامتة.



الشكل 6

الشكل 6: المدَّة المتوسطة للوقفات لدى فرانسوا هولاند في مقابل مارتين أوبري ونيكولا ساركوزي (مقاسة بالألف من الثانيَّة).

لكي نستعرض هذه الأشكال المختلفة من الوقفات الصَّامتة، اعتمدنا الأصناف التي اقترحتها كائيل فيري (2003) (Gaëlle Ferré)، وهي وقفات التردد، ووقفات التبئير، والوقفات الفاصلة (هذه الأخيرة يمكن تأخيرها قليلاً ناحية اليمين). وأثناء استنساخ الكلام المنطوق كتابة نرمز إليها على التوالي ب: (التردد) H، و(التبئير) F، و(الوقفة الفاصلة) D، و(الوقفات الفاصلة المؤخرة) DD. والمقتطفات التي تم تحليلها مأخوذة من المناظرة بين أوبري وهولاند (2011)، ومن المناظرة بين هولاند وساركوزي (2012)، ومن خلال مداخلة المرشحين في كلتيهما تمَّ إخضاعها للترقيم (يظهر بعد تاريخ المناظرة في الأمثلة).

بدايةً نقدم النّماذج التي تمثل أصناف الوقفات الصَّامتة:

(1)[1] سنصارح أنفسنا 559 – {D} دون أن يكون أوو 389 – {H} شيئًا نكتمه أو نخفيه (FH2012,11).

يوضح النموذج (1) الوقفة الفاصلة، ووقفة التردد. . الأولى تفصل مجموعتي معنى. وبعبارة أدَّق، تفصل بين الجملة الأصلية (النواة)، والجملة التابعة، فمن الطبيعي، إذن، أن ترد قبل كلمة «دون»، والثانية جاءت مباشرة في عقب وَاسِم (Marqueur) التردد «أوو» الذي يعتبر وقفة تامَّة. إن حضور الصوت الدال على الحيرة يشي بأَن فرانسوا هولاند يجد صعوبة في العثور على الكلمات المناسبة. بيد أن الوقفة في حدِّ ذاتها لم تدم طويلا فقد استأنف حديثة للتوِّ.

النموذج الموالي يوضح وقفة التبئير.

(2) > أنا لست على الإطلاق < {F–246} يساراً مترهِّلاً (FH 78,2011)

إن الوقفة تتموضع، هنا، في وسط العبارة بين الناسخ الفعلي واسمه من جهة وخبره من جهة أخرى. ليس هناك، إذن، سبب يجعل منها وقفة فاصلة. كما لا توجد إشارة تسمح بتحديد الوقفة الصَّامتة كوقفة تردد (لم يرد الصوت الدال على الحيرة أوو، أو تمديد للصوت، أو تكرار الكلمات، أو تبطئ في الإلقاء...). وبالمقابل نجد التركيب الذي ورد إثر ذلك على درجة من الأهميَّة: هذه التسمية (اليسار المترهل) مأخوذة من خطاب لمارتين أوبري حيث انتقدت في مناظرة سابقة «اليسار المترهل» أثناء مواجهتها خصمَها الاشتراكي. وقد طلب الصحفي دافيد بيجداس من المتنافسيْن توضيح موقعهما في ضوء هذا التصنيف (يسار مترهِّل) الذي يتنصَّل منه فرانسوا هولاند[2] في هذا المقام.

ونتيجة لذلك، تسمح الوقفة الصَّامتة باستبعاد هذا التركيب للتأكيد على تجسيد «يسار نزيه وذي مصداقيَّة».

وفي الأخير يُظهر النموذج (3) ما يمكن أن يمثل وقفة فاصلة مؤخَّرة:

(3)> أود كذلك تحية المناضلين الاشتراكيين بسبب <{DD-248} أنهم نظموا \(FH2011,64)

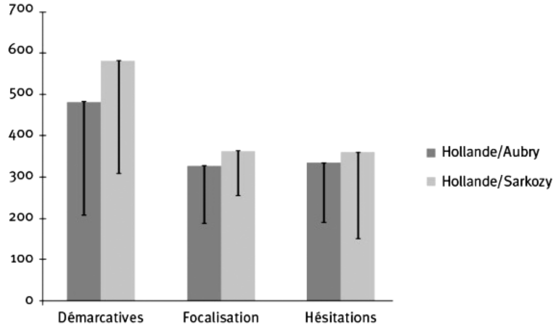
في هذه العبارة لا تظهر الوقفة الصَّامتة بين الجملة النواة والجملة التابعة كما في النموذج الأول، بل تأخذ موضعها بُعَيْدَ العبارة الواصلة «بسبب». إن التوقف بهذه الكيفية المخلَّة هو حيلة للاحتفاظ بالكلمة أثناء الحوار. وبالفعل، فلو توقف فرانسوا هولاند عن الحديث–ولو لبرهة وجيزة– بعد

1. اصطلاحات استنساخ الكلام المنطوق مكتوبا وردت داخل علامة تنصيص في الترقيم الفرنسي: الوقفات الصَّامتة مرقمة بين معقوفتين ومقاسة بالألف من الثانية؛ »\« تنغيم صاعد »/ « تنغِّيم هابط» >... <« تسريع في الإلقاء؛ «BELLE»: النبر في المقطع؛ «(تحريك الرأس)»... »«: وصف السلوك اللغوي المتعلّق بالظاهرة المكتوبة بين علامتي تنصيص. الرمز المكتوب بخط مضغوط يدل على صنف الوقفة الصَّامتة.

2. انظر: تحليل ريشارد، وساندري 2012، ص 652–653.

كلمة الاشتراكيين، لربما اعتقد المتحدِّث إليهم أنه قد فرغ من الكلام. وبالمقابل لا يمكن أن تفهم الوقفة الصامتة بُعَيد العبارة الواصلة على أنها نهاية الجملة. إن الوقفات الفاصلة المؤخَّرة يُلجأ إليها على نحو خاص عندما يشعر المتحدِّث أن أحداً يهمُّ بمقاطعته. وهذا ما حدث تحديدا. ففي هذا المقطع، أبدى الصحفي دافيد بيجداس إشارات عديدة لاستعادة الكلام من المرشّح. لذلك بادر المرشح الاشتراكي بادخال تعديل على صيغة الخطاب لينهي ما كان يريد قوله. ويظل هذا الصنف من الوقفات الصَّامتة نادراً جدًّا.

إن الوقفات الفاصلة من الناحيَّة الإحصائية هي الأكثر وروداً (0. 000> وقفة) مقارنة مع وقفات التبئير ووقفات التردد. من الناحيَّة الزمنيَّة نستشف أن الوقفات الفاصلة للمتواليات المنطوقة تستغرق في المتوسط 532 ألفا من الثانيَّة (بفارق نموذجي 277 ألفا من الثانيَّة) في الوقت الذي تستغرق فيه وقفات التبئير ووقفات التردد على التوالي 345 ألفا من الثانية (بفارق نموذجي 126 ألفا من الثانية) و347 ألفا من الثانية (بفارق نموذجي 179ألفا من الثانية). ومن المهم أن نسجِّل أنه إذا كان هذان الصنفان من الوقفات قابلين للمقارنة من الناحيَّة الزمنيَّة، فإن مدَّة وقفات التردد تبدو متفاوتة أكثر قياسًا إلى وقفات التبئير. وحري التنبيه كذلك إلى أن هذه الأصناف الثلاثة من الوقفات الصَّامتة جميعا تستغرق مدة أطول عند مواجهة نيكولا ساركوزي: فالوقفات الصّامتة، ووقفات التردد ووقفات التبئير تستغرق على التوالي 582 ألفا من الثانيَّة و360 ألفا من الثانية و363 ألفا من الثانية أثناء هذه المواجهة. وفي مناظرته لمارتين أوبري تستغرق على التوالي 482 ألفا من الثانية و334 ألفا من الثانية و327 ألفا من الثانيَّة.



الشكل 7

الشكل 7: المدَّة المتوسطة للوقفات الفاصلة ووقفات التبئير ووقفات التردد لدى فرانسوا هولاند أثناء مناظرة مارتين أوبري، وأثناء مناظرة نيكولا ساركوزي(*).

إن دراسة توزيع الوقفات في خطاب فرانسوا هولاند (الشكل 8) تكشف، كما هو متوقع،

*. نتيجة متحصِّل عليها انطلاقا من 50وقفة فاصلة، و50وقفة تبئير، و50 وقفة تردد، بالنسبة إلى كل مناظرة (أي: باعتماد 300 مقياس).

هيمنة الوقفة الفاصلة (بنسبة 58% من الحالات) ويلاحظ أيضاً أن الوقفات الفاصلة المؤخرة لا تشكل إلا 05% من الانقطاعات الصوتية وهو ما يدفعنا إلى القول إن إرجاء الوقفات الصَّامتة هي استراتيجيَّة مجديَّة تسعى على الخصوص إلى الاحتفاظ بالكلمة أثناء الحوار ولكن لا يمكن استخدامها في كل الأحوال خشية تقويض بنية الخطاب.

أخيرا من الممكن أن نلاحظ، كذلك، في (الشكل 8) أن النسبة المئوية المهمة، إلى حد ما، لوقفات التبئير (19%)، ووقفات التردد (18%) يمكن أن تمثل «علامة الإنتاج» (marque de fabrique) المميزة لخطاب فرانسوا هولاند.

توزيع الوقفات الصَّامتة في خطاب فرانسوا هولاند (على مدى 45 دقيقة من الاستنساخ)

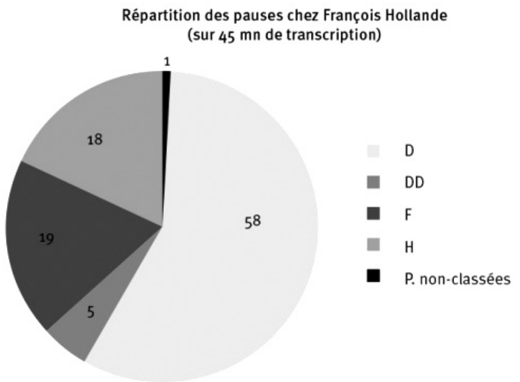
الوقفات الفاصلة.......................................D

الوقفات الفاصلة المؤخرة........................DD

وقفات التبئير..F

وقفات التردد..H

غير مصنفة..P



الشكل 8

الشكل 8: توزيع الوقفات الفاصلة (D)، والوقفات الفاصلة المؤخرة (DD)، ووقفات التبئير (F)، ووقفات التردد (H)، في خطاب فرانسوا هولاند.

في نهاية المطاف، ننبه إلى وجود بعض الوقفات بنسبة (1%) تستعصي على التصنيف من بين الأصناف الثلاثة المذكورة أعلاه.

نماذج من استعمال الوقفات الصَّامتة في الخطاب السياسي

إن الوقفة الصَّامتة حاضرة بقوة في إنشاء الخطاب. وبهذا المعنى يستعصي عزل الظواهر. وفي

الغالب نواجه تداخلاً للوقفات الصَّامتة المختلفة ولاستراتيجيات خطابيَّة متعددة. إن التصنيف ليس عملاً ميسوراً في جميع الأحوال. ولهذا سنهتم ببعض المقتطفات الطويلة نسبياً للكشف عن ديناميَّة اشتغال الوقفات الصَّامتة. والنموذج (4) مقتطف من مناظرة أوبري و هولاند وفيه يتناول هذا الأخير قضية العودة إلى التوازن المالي لفرنسا في 2017:

(4) الأمر الأشد صعوبة هو المضي {D– 443} نحو سنة ألفين وثلاث عشرة / {D- 910}؛ لأنه يجب أن نمر من عجز بنحو أوو {H– 609} من أوو {D–583} \ 4,06% {H– 297} إلى 03% {D– 407} في سنة واحدة {D– 595} انتبهوا ه {D– 1141} لكن سأقول لماذا أنا أعارض الاقتراض / {D– 1049} لأن أوو {H– 305} أوو اليوم الميزانية الأولى للدولة {D– 1063} هي {F– 276} لأداء فوائد القروض {F– 592} لا لسداد القروض. {F– 733} فوائد القروض/ {D– 523} هي الأهم {D– 396} > من ميزانية التعليم المدرسي < (FH 2011,155).

فهذا المقتطف هو بداية تناول الكلمة 155؛ إذ يجيب فرانسوا هولاند هنا عن سؤال لدافيد بيجداس. فبعدما استوفى حقَّه في الكلام، أفاض في الحديث. إن الوقفات الأولى كانت وقفات فاصلة، ثم تلا ذلك تردد في ذكر أرقام العجز في الميزانية العموميَّة (4,6% من الإنتاج الداخلي الخام).

وقفتا تردد مصحوبتان بالوَاسِم أوو، وتؤطران حرف الجر لِ. وإثر ذلك استأنف المرشح الإشتراكي بسط براهينه مستعملا من جديد وقفات فاصلة، ولهذا السبب يمكن أن نسجل وقفة صامتة طويلة جداً بعد العبارة التي ينادي فيها: «انتبهوا». إن الأمر هنا يتعلق بالوقفة بين مرحلتين في الخطاب. وبالاقتراب من نهاية المقطع استعمل فرانسوا هولاند عدَّة وقفات تبئيريَّة سمحت له بإبراز حججه. نجدها قبل عبارة «أداء فوائد القروض»، و«لا لسداد القروض»، و«فوائد القروض« هذه المكونات الخطابيَّة الثلاثة وردت منبورة (Accentués) (وهو ما تدل عليه الحروف المكتوبة بخط مضغوط)، النبر في العبارة الأولى ورد مكررًا: إن الوقفات الصَّامتة، والنبر، والتكرار تستعمل لتقوية عرضه.

النموذج (5) مقتطف من مناظرة هولاند وساركوزي:

(5) هل يجب أن أذكرك {D– 511} نيكولا ساركوزي {D– 409} بأنك في السلطة مدة عشر سنوات {F– 526} عشْر سنوات {D– 701} ليس فقط خمس سنوات > كرئيس للجمهورية < {D– 394} لكنك كنت خمس سنوات {D– 277} وزيرا أوو {H– 248} في عهد جاك شيراك وفي جزء منها {D– 351} > كوزير للاقتصاد والماليَّة/ < (FH 2012,30).

في هذا المقطع، يرد فرانسوا هولاند على مخاطبه الذي يفسر تراجع فرنسا بسبب إصلاح خمس وثلاثين ساعة الذي قامت به الحكومة الاشتراكيَّة. يمثل فرانسوا هولاند هذا الفصيل السياسي؛

لذلك فهو يشن هجوماً مضاداً طالباَ إلى خصمه أن يتحمل مسؤولياته. فالأمر يتعلَّقُ، إذن، بخطاب سجالي ونقد صريح.

أكثر الوقفات في هذا المقتطف وقفات فاصلة. ويمكن أن ننبه إلى الوقفتين اللتين تؤطران المنادى بكيفية زجريَّة «نيكولا ساركوزي»: «إن استعمال المناداة بالاسم هو ذو طابع حجاجي. فبذكر اسم الغريم ولقبه يبدو أن المرشح الاشتراكي بصدد النطق بالحكم والكشف عن هويَّة المجرم. وقد تفادى أيضا ذكر منصبه ولم يدعه، على سبيل، المثال» السيد الرئيس[1] لتعيين المخاطب الذي يتنافس معه كغريم له.

إن الوقفات الصَّامتة تسمح بالكشف عن عملية بناء الخطاب (إذ بإمكاننا، بهذا المعنى، أن نفسرها كذلك بمثابة وقفات تبئير). وأخيرا يمكن أن نشير إلى وقفة التبئير قبل عبارة «عشر سنوات» التي تم التنصيص عليها من خلال التنبير (Accentuation)، والوقفة الصامتة وتكرار العبارة نفسها. هذه الأساليب التفخيمية تندرج هي الأخرى ضمن البناء الحجاجي في خطاب فرانسوا هولاند.

وتكون الوقفات الصَّامتة، بمفردها، صعبة التصنيف. ولا يمكن تحليلها إلاَّ بالاستعانة بمضمون الخطاب، والظواهر المرتبطة بإنشائه (المصاحبات اللغويَّة، ووَاسِمات التردد، والتكرارات المعجميَّة)، وبسيَّاق التفاعل الذي يسمح بمعرفة الوضعية التخاطبية التي يوجد فيها المتكلِّم. وفي معظم الأوقات ثمة محددات كثيرة تسمح بتصنيف الوقفات الصَّامتة، إلاّ أنه في بعض الأحيان تكون المؤشرات غير منسجمة وعملية التصنيف مستعصيَّة. يمكن، إذن، أن نقترح مقاربات عديدة للظاهرة الواحدة.

تركيب ومناقشة

إن المقاييس الصوتية المطبقة على الوقفات الصَّامتة في خطاب فرانسوا هولاند، لم تظهر أي فروقات ذات دلالة على مستوى المدة الزمنية مقارنةً بالدلالات والنتائج المتوصل إليها، بصفة عامة، في مجال الأدب كروسجان، ديشامب، دييز، على سبيل المثال). ويبدو، نتيجة لذلك، أن الملمح الزمني للوقفات الصَّامتة لا يشكل عنصر تميز ذا بال في حديث الرئيس فرانسوا هولاند عندما يشارك في مناظرة ما.

من جهة أخرى، فإن تصنيف الوقفات الصَّامتة تبعا للمقاييس المقترحة في الأدب (انظر مثلا

1. هذا الأسلوب يذكرنا بالمبارزة الخطابية الشهيرة التي جمعت إبَّان الحملة الانتخابية الرئاسية يوم 28 أبريل 1988 المرشح جاك شيراك وفرانسوا ميتران المرشح المنتهية ولايته، حيث خاطب شيراك منافسه قائلاً: نحن معاً مرشحان في مستوى واحد [...] اسمحوا لي إذن أن أدعوكم بالسيد ميتران– فأجابه الرئيس: «أنت محق تماماً السيد الوزير الأول».

زلنر 1994 ، Zellner أو فيري 2003 ، Ferré) سمح بملاحظة مدَّة زمنية أطول، بشكل عام، داخل الوقفات الفاصلة مقارنة بوقفات التردد ووقفات التبئير. هذه المدَّة ذات الاعتبار تكون مرفقة بتنويعات عديدة تحملنا على القول: إن الوقفات الفاصلة يمكن أحيانا أن تُجَمِّع العديد من الدلالات المختلفة في الخطاب السياسي: وهو ما يدعم تحليل الخطاب في صلته بالتفاعلات المصاحبة. هكذا يمكن لأصناف الصمت المذكورة في آن واحد أن تفصل متواليتين منطوقتين متمايزتين، وتوجه الانتباه نحو المتوالية المنطوقة في جهة اليمين. ومن ناحية أخرى، فإن التنويعات في الوقفات الفاصلة يمكن أن تفسر بتلاعب رجل السياسة بهذا الصنف من الوقفات الذي يمكن أن يضفي معنى آخر على الخطاب. فبتمديد مدة الوقفة الفاصلة لإعطاء الانطباع بالخطورة، وبتقليص المدَّة يمكن أن نترك انطباعاً بعفوية الحديث، وهذا ما لا تتيحه الأصناف الأخرى. ومن جانب آخر، قمنا باستخراج نسبة مهمة من وقفات التردد والتبئير التي من المحتمل أن تقف خلف الخصوصية الإيقاعية التي من الممكن ملاحظتها لدى فرانسوا هولاند.

وننبه في الأخير، كذلك، على أن مقارنة النتائج المتوصَّل إليها بالنسبة إلى المناظرتين موضوع الدراسة كشفت، عن إلقاء أبطأ لدى المرشح الفائز في الانتخابات الرئاسية أثناء المناظرة التي جمعته بنيكولا ساركوزي. وبالمثل، فقد كانت المدَّة الزمنية الإجمالية للوقفات الصَّامتة في خطاب فرانسوا هولاند بالغة الكثرة أثناء المناظرة التي جمعته بمارتين أوبري.

ويمكن أن نزعم أن جديَّة الموقف أثناء مواجهة نيكولا ساركوزي تقتضي أن يكون الخطاب متحكِّما فيه أكثر، وأن الوقفات الصَّامتة تكون أوضحَ.

ومهما يكن، فقد اتضح لنا، أن ملاحظة كيفية استخدام الوقفات الصَّامتة تمكن من فهم الطريقة التي يصوغ بها المتحدِّث كلامه. ومع ذلك، فقد واجهت هذه الدراسة بعض الصعوبات: فإذا كانت المقاربة الصوتية قد قادت إلى استخراج مجموع الوقفات الصَّامتة في الخطاب، وسمحت بقياسها ووصفها بطريقة موضوعيَّة، إلا أن مرحلة تصنيف مختلف تمظهراتها استصعبت للغاية. لقد تمكنا من استجلاء بعض الخصائص للتعريف بأصناف الوقفات الصَّامتة، لكن يبدو أن تحليلها يقتضي أن يبذل الباحث مجهوداً تأويلياً.

إن تصنيف م الوقفات الصَّامتة ليس من قبيل تحصيل الحاصل، وإنَّما هو ثمرة التحليل وينبغي الاستدلال عليه، وهو ما نود أن نقوم به هنا. لقد أنجزت عملية التصنيف من قِبل باحثين مختلفين لتدارك تباين التقديرات، كما أن النماذج المدروسة تم إخضاعها لدراسة أشمل للخطاب باعتماد المعطيات التي وفرها التصوير عبر الفيديو. إن تحليل الوقفة في الخطاب لا يمكن أن يستحضر المكوِّنات السمعية فحسب، بل ينبغي أيضا أخذ مجموع الأدوات المتوفِّرة في الحسبان: باقي المعطيات المتعلقة بالمصاحبات اللغوية (التنغيم، النبر)، والمعطيات الحافة بالخطاب (السيَّاق)،

والمعطيات غير اللفظية، وجنس الخطاب (على سبيل المثال قابليته أو عدم قابليته لكي يتم السكوت فيه يمكن أن تفسر الوقفات الفاصلة المؤخَّرة)، والعلاقات الشخصيَّة بين المتخاطبين، وكذلك الوضعية الخاصَّة التي يتم فيها إنتاج الخطاب. ولهذا السبب من المهم إدماج مقاربات مختلفة لأجل تقديم دراسة عميقة للوقفات الخطابية في ملتقى التخصصات اللسانية المختلفة.

المصادر والمراجع

- BECHET Mario, HIRSCH Fabrice, MARSAC Fabrice, SOCK Rudolph, à paraitre (2014), «La primaire socialiste. Un événement politique à l'origine d'un nouveau phonostyle?», Noephilologica, n°26.
- BOOMER Donald S. , 1965, «Hesitation and grammatical encoding», Language and Speech, n°8.
- BOOMER Donald S. , DITTMAN Allent. , 1962, « Hesitation pauses and juncture pauses in speech», Language and Speech, n°5.
- CANDEA Maria, 2000, «Contribution à l'étude des pauses silencieuses et des phénomènes dits d'«hésitation» en français oral spontané», thèse de doctorat, paris 3 Sorbonne nouvelle.
- DISTER Anne, 2008, «L'autocorrection immédiate en français parlé. Le cas des déterminants», Actes des Journées internationales d'analyses statistique des données textuelles, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- DROMMELL Raimund H. 1980, «Towards a subcategorization of speech pauses», Temporal Variables in speech, H. W. Dechet , M. Raupach éd. , La Haye, Mouton.
- DUEZ Danielle, 1995, «perception of hesitations in spontaneous French speech», Proceedings of the XII International congress of Phonetic Sciences, Stockholm, Royal Institute of Technology, vol. II.
- 1999, «La fonction symbolique des pauses dans la parole de l'homme politique», Faits de langues, vol. XII.
- 2003, «Le pouvoir du silence et le silence du pouvoir. Comment interpréter le discours politique», MediaMorphoses, n°8.
- FERRE Gaelle, 2003, «Les pauses démarcatives déplacées en anglais spontané», Lidil, n°26.
- 2004, «Les pauses intra-constituants en anglais spontané», Actes des XXV Journées d'étude sur la parole, Fès, AFCP.

- GOLDMAN-EISLER Frieda, 1968, Psycholinguistics. Experiments in Spontaneous Speech, New York, Academic Press.

- GROSJEAN François, DESCHAMPS Alain, 1975, «Analyse contrastive des variables temporelles de l'anglais et du français», Phonetica, n°31.

- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1998 [1990], Les interactions verbales, t. I: Approche interactionnelle et structure des conversation, Paris, Masson et Armand Colin.

- LAROCHE-BOUVY Danielle, 1984, «Les pauses et les silences dans l'interaction verbale», Langage et société, n°29.

- MOREL Mary-Annick, DANON-BOILEAU Laurent, 1998, Grammaire de l'intonation. L'exemple du français, Paris, Ophrys.

- RICHARD Arnaud, SANDRE Marion, 2012, «Etre (d'accord) ou na pas être (d'accord)?».

- «L'enjeu du débat Aubry-Hollande, entre indépendance et unité», Actes du III Congrès mondial de linguistique françaiseen ligne [http: //dx. doi. org/10. 1051/ shsconf/20120100245], consulté le 2 septembre 2013.

- 2013, «Le débat télévisé de primaires ; Un nouveau genre médiatique de discours politique en France», Nottingham French Studies , n°52 (2).

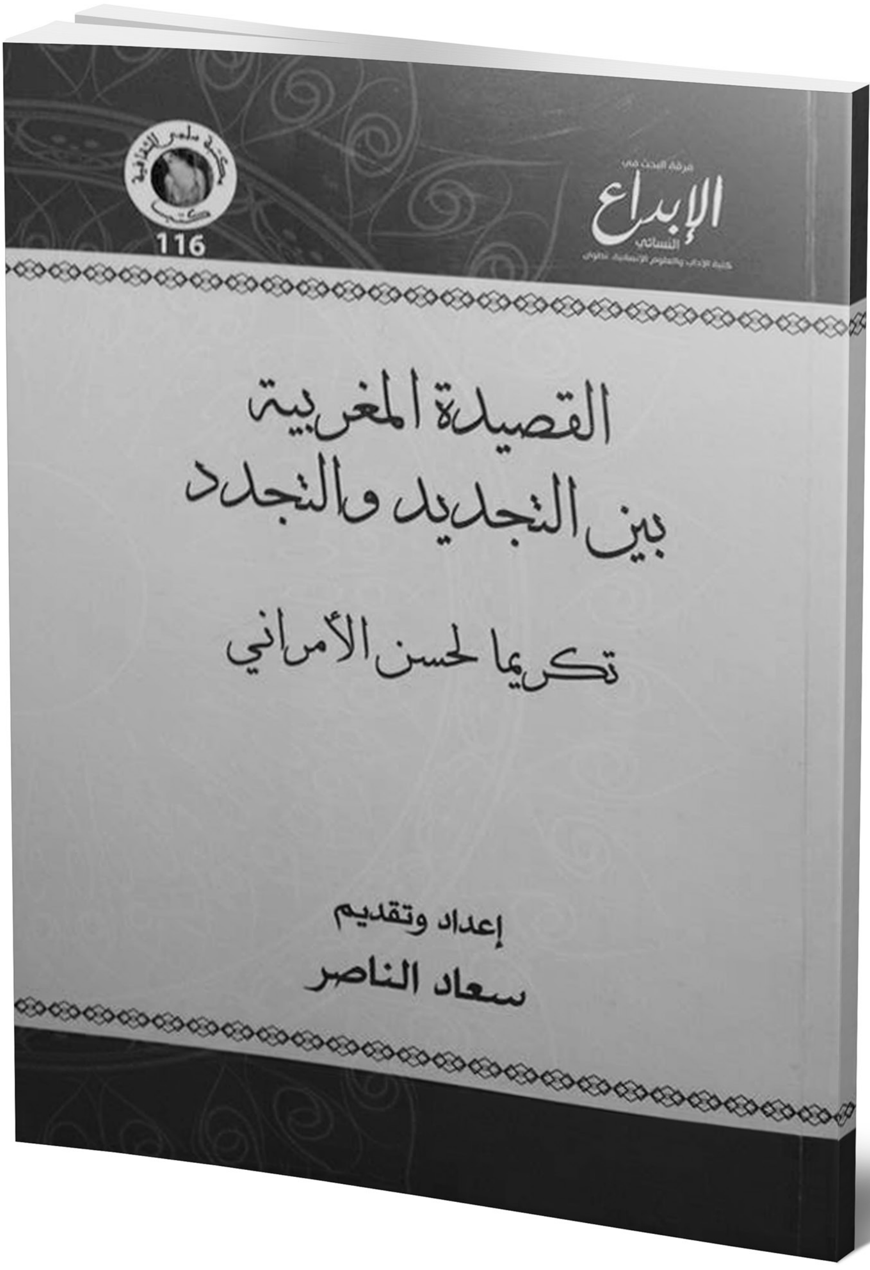
- SACKS Harvey, SCHEGLOFF Emanuel A. , JEFFERSON Gail, 1974, «A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation», Language, n°50 (4), p. 696-735.

- SANDRE Marion, 2010, «Constances et spécificités des dysfonctionnements interactionnels dans le genre débat politique télévisé. Une application au débat de l'entre-deux-tours de l'élection présidentielle de» 2007, thèse de doctorat, Université Montpellier3.

- ZELLNER Brigitte, 1994, «Pauses and the temporal structure of speech», Fundamentals of Speech Synthesis and Speech Recognition, E. Keller éd, Chichester, John Wiley.

- 1998, «Caractérisation et prédiction du débit de parole en français. Une étude de cas», thèse de doctorat, Université de Lausanne.

مفاهيم وقضايا بلاغية



فرقة البحث في
الإبداع
النسائي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان
116
القصيدة المغربية
بين التجديد والتجدد
تكريما لحسن الأمراني
إعداد وتقديم
سعاد الناصر

مفهوم الاستعارة في النسق الأرسطي

عبد العزيز لحويدق[*]

تمهيد

يعد أرسطو أول من حدد الاستعارة في التفكير البلاغي الغربي من خلال كتابيه «فن الشعر» و«الخطابة»؛ وقد استمر تأثيره في الفكر البلاغي الغربي زمنا طويلا، وبخاصة في الدراسات التي اتخذت الاسم والكلمة المفردة أساسا للاستعارة.

ويلاحظ أن مقاربة أرسطو للاستعارة، تتوزع بين مجالين مختلفين من حيث الأهداف هما:

- البلاغة التي موضوعها الخطابة بجميع أنواعها، والتي تهدف إلى الإقناع؛

- وفن الشعر، الذي يهدف إلى محاكاة الأفعال الإنسانية النبيلة في الشعر التراجيدي.

وقد شمل كتاب «الخطابة» لأرسطو حقولا ثلاثة هي:

1. نظرية الحجاج: بوصفها محورا رئيسا يشغل ثلثي الكتاب ويربط، في الآن نفسه، البلاغة بالمنطق البرهاني والفلسفة؛

2. ونظرية العبارة؛

3. ونظرية تركيب الخطاب.

إلا أن ما تقدمه لنا المؤلفات البلاغية المتأخرة -حسب جيرار جينيت- مجرد «بلاغة مختزلة» «Rhétorique restreinte»[1] تقتصر على نظرية العبارة أو على نظرية المجاز. فاختزال البلاغة إلى أحد أجزائها، كان أحد أسباب موتها وانحطاطها؛ لأنه أفقدها نظرية الحجاج التي تربطها بالفلسفة؛ ومن ثم أصبحت مادة باطلة وتافهة، تعنى بتصنيف المحسنات البلاغية فقط. ومع ذلك، فإن البلاغة الإغريقية، لم تشمل مجالات الخطاب كلها؛ إذ تركت مجال الشعرية خارجا عن إطارها، وهو الأمر الذي أسفر عن كتابين لأرسطو هما: «الخطابة» و«فن الشعر».

---

*. أستاذ باحث، كلية اللغة العربية، مراكش.

1. Gerard Genette «Rhétorique Restreinte» communication, 16, Paris, éd. Seuil 1970.

إلا أن ما ينبغي تسجيله بالنسبة إلى موضوعنا هو انتماء الاستعارة إلى المجالين معا، بوصفهما شكلين من أشكال الخطاب، ووظيفتين متباينتين من وظائفه. فالبلاغة كما يقول السيسيليون Siciliens «خادمة الإقناع»، وتستخدم الكلام للتأثير في الشعب أمام المحكمة، وفي التجمعات العامة. إنها سلاح يوظَف لإحراز الانتصار في المواجهات والصراعات، التي يحسم الخطاب فيها ويقرر مصيرها. فهي، إذن، مرتبطة بأوثق الصلات بالخطابة التي قال عنها نيتشه Nietzche إنها «جمهورية». أما فن الشعر، فيهتم بالمحاكاة وصناعة الأشعار الملحمية والتراجيدية، ويهدف إلى إحداث التطهير.

وبناء على ذلك، يمكن النظر إلى الخطابة والشعر باعتبارهما شكلين متميزين من الخطاب تتنزل الاستعارة داخل استراتيجيتهما الإقناعية والتخييلية. إلا أن هذا لا يمنع من تقرير حقيقة أولية هي: أن بنية الاستعارة في الخطابين معا واحدة؛ وأن الاختلاف الجوهري بين الشعروالخطابة يكمن في وظيفة الاستعارة في كل منهما؛ إذ هناك وظيفتان هما:

- وظيفة بلاغية تسعى إلى الإقناع؛
- ووظيفة شعرية تسعى إلى التطهير بواسطة أحداث تثير الشفقة والخوف.

وهكذا يبرز التباين الحاصل بين العالم السياسي للخطابة، والعالم الشعري للتراجيديا الذي يترجم اختلافا عميقا بينهما في المقاصد والغايات. فالشعر لا يسعى إلى إقامة الحجة والدليل وتحقيق الإقناع. إن هدفه المحاكاة، وصياغة تمثيل أصيل للأفعال الإنسانية، وقول الحقيقة عن طريق الخيال والحكاية والخرافة المأساوية. بينما البلاغة هدفها الإقناع والبحث عن الدليلوالحجة. ولذلك نجد التعارض صارخا بين ثلاثية العالم الشعري: الشعر، والمحاكاة، والتطهير، وثلاثية العالم البلاغي: البلاغة، والحجة، والإقناع.

ومادام الأمر كذلك، فإنه يجب مقاربة الاستعارة عند أرسطو بوصفها بنية واحدة في كلا الكتابين، تؤدي وظيفتين مختلفتين: وظيفة بلاغية، ووظيفة شعرية.

1. بنية الاستعارة

لقد ربط أرسطو مصير الاستعارة بالاسم تحديدا، الذي ينقسم من حيث البناء إلى[1]:

- كلمة شائعة، وهي ما يستعمله الناس في بلد معين؛
- وكلمة أجنبية، وهي ما يستعمله أهل بلد آخر؛
- وكلمة مجازية، وهي إعطاء اسم يدل على شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل؛

1. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص185-188.

- وكلمة زخرفية، لم يقدم لها أرسطو أي تعريف؛
- وكلمة مبتدعة لم تكن مستعملة بين الناس من قبل، وإنما يقدمها الشاعر نفسه؛
- وكلمة مطولة، وهي التي تستخدم -على غير العادة- حرفا صائتا، أو يقحم فيها مقطع؛
- وكلمة منقوصة، وهي التي اقتطع جزء منها؛
- وكلمة معدلة، وهي التي يترك فيها جزء كما هو عليه، بينما يعدل الشاعر، أو يغير جزءا آخر فيها.

فالاسم المجازي، إذن، هو إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل: إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو عن طريق القياس:

أ. من الجنس إلى النوع

مثل قولنا: «هنا تقف سفينتي» فالإرساء في الميناء هو ضرب معين من الشيء، وهو الوقوف.

ب. من النوع إلى الجنس

كأن يقال: «لا ريب أن أودسيوس قد قام بفعل عشرة آلاف عمل نبيل» فإن «عشرة آلاف» جنس من عدد ضخم، وقد استعمل هنا ليدل على عدد ضخم، بوجه عام.

ج. من النوع إلى النوع

مثل قولنا: «فليستل حياته بسيف من البرنز» و«ليقطعه بالسيف البرنزي الصارم» فهنا استعملت الكلمتان «يستل» و«يقطع» متبادلتين، وكل منهما نوع لمعنى الانتزاع.

د. تحويل المعنى عن طريق القياس: وذلك عندما تكون أربعة حدود، بينهما ترابط: علاقة الحد الثاني (ب) بالأول (أ) كعلاقة الرابع (د) بالثالث (ج)، فإنه يمكننا أن نستعمل الرابع (د). وفي بعض الأحيان، يضيفون إلى المجاز صفة ذات ارتباط بالكلمة المحذوفة التي نقل عنها هذا المجاز. وعلى هذا، فإن الكأس (ب) لها علاقة بديونيسوس (أ) كعلاقة الدرع (د) بآريس (ج). ومن ثمة، فإن الدرع، يمكن أن يطلق عليها مجازيا «كأس أريس» (ب + ج)، وتسمى الكأس «درع ديونيسوس» (د + أ).

ولنضرب مثالا آخر: العشية (ب) بالنسبة للنهار (أ) هي كالشيخوخة (د) بالنسبة للحياة أو العمر (ج)، وعلى هذا، يمكن أن تسمى العشية (ب) شيخوخة النهار (د + أ)، وتسمى الشيخوخة (د) عشية الحياة (ب + ج)، أو كما قال أمبدوكليس: «مغرب الحياة». وقد يحدث في بعض الحالات، ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس، وعندئذ يمكن استعمال المجاز كما هو. فمثلا «نثر الحب» يسمى اصطلاحا «البذرة» ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص،

وهذه العملية غير المسماة (ب)، لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس (أ)، تماما كنفس علاقة البذر (د) بالحب (ج)، ومن ثم، جاء تعبير الشاعر عن الشمس «تبذر نورا ربانيا» (د + أ).

وهنا -أيضا- طريقة أخرى، يمكن أن يستخدم فيها مثل هذا النوع من المجاز، وهي عندما نسمي شيئا باسم شيء آخر نسقط عن هذا الشيء صفة من صفاته التي تميزه. ومثال ذلك: بدلا أن نقول عن الدرع «كأس آريس» كما هو الحال في المثال السابق، نقول: «كأس بلا خمر»[1].

يمكن أن نستنتج من هذا التعريف الأرسطي للاستعارة الخلاصات الآتية:

أ. إن الاستعارة تقتصر على الاسم فقط، ولا تتعدى الجملة والخطاب. وقد تحكم هذا التصور في تاريخ البلاغة الغربية لقرون عديدة، وهيأ لهوس الانشغال بتصنيف المحسنات البلاغية وترتيبها، وهو ما أدى إلى موت البلاغة وانحطاطها.

ب. حُددت الاستعارة بمفاهيم تدل على الحركة في المكان؛ أي إن الاستعارة تقوم على نقل كلمة من مكانها الأصلي إلى مكان آخر غريب عنها. وهكذا أصبح مفهوم الاستعارة يدل على جنس صور التغيير بصفة عامة، وبغض النظر عن نوع العلاقة التي ينبني عليها النقل.

وهذا ما أكدته H. Conrad بقولها: «إن لفظ الاستعارة الأرسطي يشير إلى كل أشكال النقل، وليس تلك القائمة على الشبه فقط»[2]. فضلا عن أن محققي كتاب أرسطو «فن الشعر»، Roc et Lallot قصرا مفهوم الاستعارة عند أرسطو على النوع الرابع الذي يقوم على القياس والتناسب[3]. ومن ثم لا غرابة أن نجد بعض المترجمين العرب المحدثين يترجمون الاستعارة الأرسطية بالمجاز[4]، أما من قابلها بالاستعارة العربية القائمة على التشبيه من أمثال شكري محمد عياد؛ إذ قال: «فكل اسم، فإما أصيل أو استعارة، أو موضوع، أو مقصور، أو مغير (...) والاستعارة هي نقل اسم أو شيء لشيء آخر»[5]، فقد تعرض للانتقاد من قبل كمال أبو ديب؛ إذ قال: «أخطأ تراجمة أرسطو العرب، عندما ترجموا «الميتافورة» الأرسطية بالاستعارة؛ إذ يمكن ترجمتها كنوع من المجاز يتضمن العلاقات: نوع- جنس- نوع، والمماثلة، وهذه لا تمثل -كما

1. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص186-187.

2. H. Conrad, Etude sur la Métaphore, p.9

3. Aristote, la poétique, texte, traduction, notes par, Roselyne Dupont Roc et Jean lallot, pp.344-348.

4. نشير هنا إلى ترجمة: إبراهيم حمادة، ص186، وترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص58.

يقول عبد الرحمن بدوي: «والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر. والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو حسب التمثيل». ص 58. ويقول أيضا ابراهيم حمادة: «أما الاسم المجازي، فهو إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو عن طريق القياس». ص186.

5. أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: شكري محمد عياد، ص117.

أوضحنا- سوى جزء من مجاز الجرجاني الذي يتضمن عددا من أنواع النقل تقوم على المجاورة أكثر من نوع-جنس-نوع، إضافة إلى نوع آخر من الاستعارة لا يقوم على النقل البتة»[1].

وقد أشار جاك ديريدا[2] إلى هذا الاستعمال الواسع لمفهوم الاستعارة عند أرسطو ، الذي تعرض، في نظره، إما للانتقاد بحسب إدراجه لنوع المجاز المرسل ضمن تعريف الاستعارة، ونُعت بعدم الدقة في التحديد. وإما للتبرير، ذلك أن أرسطو تكلم بصفة عامة، وكتب في زمن لم تبلغ فيه المحسنات درجة من التميز والوضوح تسمح بمنح كل واحدة منها الاسم الخاص بها، وفي هذا يقول Dacier: «اتهم بعض القدماء أرسطو بإدراجه تحت اسم الاستعارة النوعين الأولين اللذين ليسا في الحقيقة إلا مجازين مرسلين؛ لكن أرسطو تحدث، بصفة عامة، وكتب في مرحلة لم تتوضح فيها المحسنات بعد، حتى يتم تمييزها، وإعطاؤها الاسم الذي يفسر طبيعتها بشكل جيد»[3].

وقال H. Blair أيضا: «استعمل أرسطو الاستعارة، بالمعنى الواسع، الذي يشمل جميع أنواع الدلالة المجازية، كما نعبر عن الجزء بالكل، أو عن الكل بالجزء، أو عن النوع بالجنس، أو عن الجنس بالنوع. ومع ذلك، سيكون من المجحف وصف هذا الكاتب الدقيق والحاذق بعدم الدقة. وبخاصة أنه لم تعرف في زمنه تلك التقسيمات الكثيرة، وتلك الأسماء المتنوعة للمجازات، التي هي من اختراع بعض المؤلفين الأكثر حداثة»[4].

إن مفهوم الاستعارة عند أرسطو، يدل على جنس التغيير بمختلف علاقاته، ولا يطعن ذلك في تعريفه لها، لأنه لم يكن هدفه التصنيف والترتيب، ووضع أسماء خاصة لأنواع المجاز المختلفة. ومع ذلك، فأرسطو -حسب جاك دريدا-[5] يولي أهمية قصوى للاستعارة القائمة على المشابهة؛ إذ يقول: «إن الأقوال الأنيقة تؤخذ من المجاز المتناسب، ومن التعبيرات التي تجعل الأشياء تمثل أمام العيون»[6]. ويقول أيضا: «وأشد أنواع المجاز اجتذابا - وعددها أربعة- هي تلك القائمة على التناسب، مثل ذلك ما قاله «بركليس» عن الشباب الذين هلكوا أثناء الحرب، إنهم اختفوا من الدولة كما لو كانت السنة قد فقدت ربيعها»[7]. ويقول كذلك: «إن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرة قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة»[8].

1. Abu Deeb. K. Aljurjani's theory of poetic Imagery, p.217

نقلا عن أحمد إيزيت، المجاز والاستعارة، دراسة للمصطلح البلاغي إلى غاية القرن الهجري الخامس، ص228.

2. Jaques DERRIDA, la mythologie blanche, in Marge de la philosophie, note 23,pp.275-276.
3. Ibid, note 23, p.276.
4. Ibid, p.276.
5. Ibid, p.289.

6. أرسطو، فن الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص224.
7. نفسه، ص221.
8. فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص192-193.

ج. ومما يلاحظ أيضا، على تعريف أرسطو للاستعارة لغته المجازية، التي تنتمي إلى مجال الحركة والانتقال من فضاء إلى فضاء، وهو ما دفع بعض الباحثين الغربيين[1] إلى القول بعدم القدرة على ضبط الاستعارة والمحسنات، بصفة عامة، بواسطة التصنيف والترتيب من جهة، وبعدم قدرة الفلسفة على طرد المجاز والاستعارة من لغة خطابها، والاقتصار على المفاهيم المجردة فقط. فالفكر الإنساني، بهذا المعنى، أساسه استعاري، ومن ثم لا يوجد مجال يكون فيه المجاز والاستعارة فضلة، ومظهرا خارجيا لمعاني جاهزة من قبل.

د. الاستعارة انزياح عن معان مألوفة

يعتبر أرسطو الاستعارة انزياحا عن ««الكلمة الشائعة» أو «العادية» التي يستعملها كل الناس في بلد معين»[2]. إلا أن ما يميز الاستعارة عن بقية أنواع الانزياح الأخرى هو اقترانها بمفهوم النقل، الذي ينم عن أن المعنى الاستعاري يأتي من مجال حقيقي أصلي إلى مجال آخر مجازي غير حقيقي.

وقد انطلق البلاغيون الغربيون مما عبر عنه أرسطو» بالكلمات الدارجة العادية، ووسائل التعبير الشائعة»[3] والكلمات الجارية والمبتذلة والمألوفة لنحت مصطلح المعنى الحقيقي Sens propre المقابل للمعنى المجازي Sens figuré الذي سيتخذه أصحاب نظرية الانزياح معيارا لقياس أصالة الصورة الشعرية وجدتها.

هـ. تقوم الاستعارة على فكرة الاستبدال

نفهم من أغلب الأمثلة التي ساقها أرسطو لشرح معنى الاستعارة، أن الاستعارة تستبدل معنى جديدا بمعنى آخر حقيقي موجود. وهكذا استعملت لفظة «الوقوف» بدل لفظة الإرساء في المثال الخاص بالنوع الأول من الاستعارة، واستعملت لفظة «آلاف» بدل «عدد ضخم» في المثال الخاص بالنوع الثاني. واستعملت الكلمتان «يستل» و«يقطع» متبادلتين، وكلتاهما نوع لمعنى الانتزاع في المثال الخاص بالنوع الثالث من الاستعارة. ويقال الشيء نفسه بالنسبة للاستعارة القائمة على القياس، ذلك أن العشية (ب) بالنسبة للنهار (أ) هي كالشيخوخة (د) بالنسبة للحياة أو العمر (ج). وعلى هذا يمكن أن تسمى العشية (ب) بشيخوخة النهار (د + أ). وتسمى الشيخوخة (د) عشية الحياة (ب + ج). أو كما قال أمبدوكليس «مغرب الحياة».

ويمكن التعبير عن هذه النسبة بالصيغة الرياضية الآتية: د أ = ب ج.

1. Paul Ricoeur, la Métaphore vive, p.25, et jacques Derrida, la Mythologie blanche, et Claude Normand, Métaphore et concept, Edition complexes presses universitaires de France, 1976.

2. أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، فن الشعر، ص185.

3. نفسه، ص185.

إن هذه الأمثلة تنسجم مع أحد أسس النظرية الاستبدالية للاستعارة التي مفادها، أن الاستعارة تستبدل لفظة مجازية بلفظة حقيقية موجودة في اللغة. إلا أن أرسطو ينبه إلى وجود أمثلة استثنائية للاستعارة لا تحل فيها الكلمة المجازية محل كلمة حقيقية موجودة في اللغة؛ إذ قال: «وقد يحدث في بعض الحالات ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس، وعندئذ يمكن استعمال المجاز كما هو. فمثلا «نثر الحب» يسمى اصطلاحا «البذرة»، ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص، وهذه العملية غير المسماة (ب)، لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس (أ)، تماما كنفس علاقة البذر (د) بالحب (ج)، ومن ثم، جاء تعبير الشاعر عن الشمس «تبذر نورا ربانيا»[1]. فالاستعارة في هذا المثال، تقوم بملء فراغ دلالي من جهة، وتقوم بعقد علاقة المشابهة بين العلاقات والنسب من جهة أخرى على الرغم من غياب أحد عناصر المشابهة.

وبناء على ذلك، نستنتج أن الاستعارة عند أرسطو لا تقوم على الاستبدال في جميع الأحوال؛ إذ تقوم في بعض الحالات بإغناء اللغة وسد الفراغ الذي يحدثه غياب اللفظة الخاصة. وهكذا تسمح الاستعارة، حسب ميشال لوغرين، «في حالات عدة بإعطاء اسم للوقائع التي لا تزودها اللغة بلفظة خاصة»[2]. فالاستعارة في هذه الحالة اضطرارية، ولا يملك مستعملها حرية الاختيار، ولا يستطيع تفسيرها بعبارة حرفية؛ ولهذا لا يجب -حسب فونتانييه- «أن ننظر إلى هذه الاستعارة بوصفها محسنا حقيقيا une vraie figure، لأننا لا نملك في اللغة كلمات أخرى للتعبير عن الفكرة نفسها»[3]، وهو الشيء الذي يخرق مبدأ الحرية الملازم للاستعمال المجازي الأصيل.

كما أن هناك نوعا آخر من أنواع استعارة القياس، يتم فيه إسقاط الصفة الجوهرية للمستعار منه؛ إذ بدلا من أن نقول عن الدرع» ««كأس آريس» نقول: «كأس بلا خمر»[4] مما يفتح أمام القارئ سيرورة تأويلية استعارية لا ينتهي بها الأمر إلى اسم حقيقي. إننا هنا -حسب جاك دريدا أمام استعارية الاستعارة»[5].

كما أن ألبير هنري Albert Henry لم يوافق أرسطو على هذا التخريج ولم ير في المثال السابق أية استعارة؛ إذ يقول: «ليست هناك استعارة: إن الأمر يتعلق بظاهرة ثانية»، وأن عبارة: «بلا خمر»، «ذات طبيعة عقلانية خالصة وتساعد المستمع، بكل بساطة، على فك اللغز»[6].

يبدو مما سبق أن الاستعارة عند أرسطو تنبني على مجموعة من المسلمات هي:

1. أرسطو، فن الشعر، ص187.
2. ميشال لوغورين، الاستعارة والمجاز المرسل، ص138-139.
3. Fontanier, le figures du discours, p.63.
4. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص187.
5. Jacques DERRIDA, la Mythologie blanche, pp.290-291.
6. Albert Henry, Métonymie et Métaphore, p.70.

- إن الاستعارة تقوم على فكرة النقل والإعارة والأخذ؛

- إنها انزياح عن الاستعمال الشائع والعادي والمألوف والمبتذل؛

- إنها نتاج استبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية موجودة في اللغة أو غير موجودة يرجع إليها القارئ في تأويله للعبارة الاستعارية، وهو ما أدى إلى إفراغ الاستعارة من كل قيمة معرفية، ومن ثم اقتصرت وظيفتها على الوظيفة التزيينية والزخرفية من لدن البلاغيين الكلاسيين الغربيين، مادامت مجرد عملية استبدال لا تقدم أية معرفة جديدة، ويمكن تفسيرها بتعبير حقيقي غائب يعادل دلالتها وينوب عنها.

- إن عملية المشابهة التي تقوم بدور إيجابي في نفي المنافرة الدلالية عن الاستعارة، لا تتعطل وظيفتها بسقوط أحد أطراف عملية القياس كما هو الحال في المثال الذي عبر فيه الشاعر عن انتشار ضوء الشمس بقوله: «تبذر نورا ربانيا».

- إن هناك نوعا من الاستعارات لا تخضع لثنائيات الحقيقة والمجاز، ذلك أن جميع عناصرها استعملت استعمالا مجازيا، وتربط بينها علاقات مجازية، ترغم القارئ أو المؤول على خوض غمار سيرورة تأويلية لا متناهية، كما هو الشأن بالنسبة للمثال الآتي: «كأس بلا خمر»[1].

2. مبادئ تصنيف الاستعارة عند أرسطو

لقد تضمن الشطر الثاني من تعريف أرسطو تصنيفا لأنواع الاستعارة أساسه مفهوم النقل الذي يسهل عملية الانتقال بالأجناس والأنواع أو العلاقات. لذلك فالاستعارة هي «تحويل من

جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع أو عن طريق القياس»[2].

وما دام الأمر كذلك، فهي تقوم بخرق هذا النظام، وهذه الشبكة من العلاقات المبنية بشكل منطقي بواسطة منح الجنس اسم النوع أو العكس، أو إعطاء الاسم الرابع للاسم الثاني بواسطة علاقة التناسب. والاستعارة بوصفها خرقا مقوليا، وخلخلة لنظام من العلاقات المنطقية المنظمة لطريقة إدراكنا للعالم، لا يمكن النظر إليها، بمعزل عن الجملة والخطاب، لأنها تعتمد على وجود طرفين على الأقل داخل وضعية تواصلية حقيقية أو خيالية، وفي إطار ثقافي وحضاري عام، يخضع لسلم من القيم خاص به، ويؤثث عالمه التخيلي والإبداعي، ويحدد مسار تأويله للإنتاج الإبداعي والرمزي بصفة عامة. وقد تنبه إلى هذا البلاغيون الأنجلوساكسونيون أمثال «ماكس بلاك Max Black» و«ريتشاردز I. Richards» الذين يؤمنون بأن إنشاء أي استعارة يتطلب تفاعل فكرتين اثنتين داخل سياق محدد[3].

---

1. Jacques DERRIDA, la Mythologie blanche, p.291.

2. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص186.

3. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، ص39. يقول ريتشاردز: «فإننا عندما نستعمل استعارة

ولذلك فللتأثير في الكلمة المفردة، تضطر الاستعارة لخلخلة شبكة من العلاقات بواسطة إسناد شاذ، يحدث توترا بين البؤرة والإطار[1] حسب تعبير ماكس بلاك أحد رواد النظرية التفاعلية للاستعارة.

وعلاوة على ذلك كله، فإن تبني فكرة الخرق المقولي تمكننا من تجاوز قصور نظرية الانزياح في تفسير الاستعارة التي هي ظاهرة خطابية في الأساس Phénomène Discursive؛ إذ عوض أن تظل الاستعارة ذات طابع معجمي صرف، تصبح خرقا مقوليا يهدد المقولات التصنيفية وشبكة العلاقات المنطقية المختلفة والمتنوعة. ومن ثم تقوم الاستعارة الحقة بإعادة وصف الواقع من جديد، ذلك لأنها لا تخرق نظاما إلا لتبدع نظاما آخر، فهي محكومة بمنطق الاكتشاف وتقديم معرفة جديدة عن الواقع والأشياء؛ أي: إنها ليست ذات وظيفة تزيينية وزخرفية. وإنما تضطلع بوظيفة معرفية لا تتحقق إلا بالاعتراف بانتماء الاستعارة إلى الجملة والخطاب بدل ربط مصيرها بالكلمة المفردة المعزولة عن سياقها العام. ألم يقل أرسطو في كتابه الخطابة: إن الشاعر «يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس»[2].

واعتبار الاستعارة ذات وظيفة معرفية، وليست تزيينا أو زخرفا يضاف إلى اللغة دفع أحد الباحثين إلى قراءة نص أرسطو الآتي: «... ولكن الشيء الأعظم أهمية من هذا كله، فهو التجويد في صياغة «المجاز». وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء من غيره، إنه آية العبقرية؛ لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرة قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة»[3]. قراءات متعددة ومتباينة، فـ «ريتشاردز» اكتشف في هذا النص حضورا فاسدا لثلاثة افتراضات حالت دون دراسة هذا الشيء العظيم، الذي هو الاستعارة، وتعميق المعرفة النظرية بها.

فالافتراض الأول: «إن القدرة على رؤية المتشابهات موهبة يمتلكها بعض الناس دون البعض»[4]. في حين أن ملكة إدراك المتشابهات يتقاسمها كل الناس، والاختلاف بينهم في الدرجة فقط.

والافتراض الثاني: هو أن القدرة على صياغة الاستعارة لا يمكن نقله إلى الآخرين[5]، بينما الواقع خلاف ذلك، «فنحن كأفراد نكتسب قدرتنا على الاستعارة مثلما نتعلم أي شيء يميزنا كبشر.

ستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معا، ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين». ص39.

1. مصطلحات ماكس بلاك: البؤرة (Focus) العبارة الاستعارية المستخدمة في غير معناها الحرفي، والإطار (Frame) المعنى الحرفي المحيط بها ويحددها بصفتها الموضوع الرئيس والموضوع الثانوي.
2. أرسطو، فن الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص220.
3. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص192-193.
4. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص37-38.
5. نفسه، ص38.

إن ذلك كله ينقل إلينا عن طريق الآخرين ومع اللغة التي نتعلمها وبواسطتها. اللغة التي لا تكون ذات عون لنا إلا عن طريق القدرة على الاستعارة التي تقدمها لنا»[1].

أما الافتراض الثالث: «و هو الأسوأ الذي يرى أن الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي؛ أي إنها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال بدلا أن تكون المبدأ الحاضر أبدا في نشاط اللغة الحر»[2].

من هنا نفهم لماذا ظل البلاغيون الأوروبيون منذ بوالو Boileau، يرددون أن المحسنات تتخلل الاستعمال اللغوي اليومي، وما ينتج منها في يوم سوق واحد أضعاف ما ينتج في نقاشات أكاديمية كثيرة ومتعددة[3].

ووفق هذا التصور، تعد الاستعارة جوهر اللغة، ومبدأ حاضرا في اللغة باستمرار، وليست أمرا مرتبطا بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، والاستعمالات اللغوية غير العادية. «إن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس»[4]. بل إن الفكر المنطقي أساسه استعاري.

فالاستعارة بهذا المعنى ليست انزياحا عن الاستعمال العادي والمألوف وإنما هي إعادة اكتشاف للواقع، وصياغته من جديد، وإدراك للعلاقات غير المدركة، بين الأشياء المتباينة.

كما يمكن أن نفهم من نص أرسطو السابق، أن المشابهة هي أساس الاستعارة بجميع أنواعها، أليس من أجل إعطاء الجنس اسم النوع، وإعطاء النوع اسم الجنس نحتاج للمشابهة للتقريب بينهما؟ وألا يمكن القول: إن الوجه السلبي للاستعارة القائم على مبدإ الخرق المقولي، يقابله وجه إيجابي تقوم به المشابهة بوصفها عملية إبداعية تعيد اكتشاف الواقع من جديد؟

وبناء على ذلك، نطرح السؤال الآتي: ما علاقة التشبيه بالاستعارة وما الفرق بينهما؟

3. الفرق بين التشبيه والاستعارة

لم يأت كتاب «الخطابة» لأرسطو بتعريف جديد للاستعارة، وإنما اقتصر على إبراز الفرق بينها وبين التشبيه في المقالة الثالثة. ويتميز التشبيه بطابعه الخطابي «Discursif»، لأنه يحتاج في صياغته لوجود طرفين حاضرين على الأقل، لأن حذف أحدهما ينجم عنه غياب التشبيه. ووفق هذا التصور،

1. نفسه، ص 38.
2. نفسه، ص 38.
3. Gérrard Genette, la Rhétorique des figures, p.10.
4. جورج لايكوف، ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص21.

فإن التشبيه يقتضي وجود محمول (Tenor) (أي: مشبه) وحامل véhicule (أي: مشبه به) حسب اصطلاح ريتشاردز. يقول أرسطو: «والتشبيه ضرب من المجاز؛ إذ ثم فارق ضئيل جدا، فحين يقول الشاعر عن أخيلوس: «لقد وثب كالأسد» فهاهنا تشبيه، وإذا قيل: «أسدا وثب» فهذا مجاز؛ لأنه لما كان كل منهما شجاعا، فقد نقل المعنى وسمي أخيلوس أسدا»[1]؛ ومن ثم فإنهما «لا يفترقان إلا في طريقة الصياغة»[2]. ذلك أن العلاقة بين الطرفين يظهرها التشبيه، في حين أن الاستعارة تضمرها. ولذلك قال أرسطو: «وكل هذه العبارات يمكن أن تستخدم تشبيهات أو مجازات، حتى إن كل التي تعد مجازات تصلح أيضا أن تكون تشبيهات، هي مجازات بدون تفصيلات»[3]. فالتشبيه قابل لأن يتحول إلى استعارة والعكس صحيح، إلا أن الاستعارة تتميز عن التشبيه بإيجازها ووظيفتها المعرفية القائمة على إدراك التشبيه بين مجالين وكيانين مختلفين «ذلك أن هوميروس حين يسمي الشيخوخة: قصبة، يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس؛ لأن كليهما فقد ازدهاره»[4].

وعليه، فإن الاستعارة تحدث متعة معرفية في المتلقي، وتدفعه إلى إعمال عقله لإدراك التشابه؛ لأنه «مثلما في الفلسفة لابد من حصافة لإدراك التشابه بين الأشياء المنفصل بعضها عن بعض»[5].

وإدراك التشابه بين الأشياء المتباينة، يتم عبر مسارين: مسار طويل وأقل إمتاعا، ولا يتحصل منه نوع من المعرفة، ومسار قصير ممتع ويعلم، ويتحصل منه نوع من المعرفة. فالمسار الأول خاص بالتشبيه والمسار الثاني خاص بالاستعارة. وفي هذا يقول أرسطو: إن «التشبيه -كما قلنا- هو مجاز يختلف بإضافة كلمة، ولذا كان أقل إمتاعا لأنه أطول، إنه لا يقول إن هذا هو ذاك، حتى أن العقل لا يفحص هذا، ولهذا، فإن كل أسلوب وكل الضمائر تعطينا معلومات هي أنيقة. وهذا هو السبب في أن الضمائر السطحية، أعني تلك الواضحة للجميع، ولا تحتاج إلى أي مجهود عقلي، وكذلك تلك التي إذا قيلت لا تفهم ليست محبوبة، وإنما المحبوب تلك التي تفهم بمجرد التلفظ بها، أو تلك التي، وإن لم يكن معناها واضحا للوهلة الأولى، فإنها تفهم بعد قليل؛ لأنه من الأخيرة يتحصل نوع من المعرفة، أما من الأولى فلا يتحصل لا هذا ولا ذاك»[6].

فالفرق بين الاستعارة والتشبيه، إذن، فرق معرفي بالدرجة الأولى، لأنهما معا -حسب أرسطو- ضرب من ضروب المجاز. ولهذا فأرسطو، لم يكن مشغولا بتحديد الفروق بين الأنواع البلاغية ذات الأساس التشابهي، وإنما كانت غايته تحديد جنس الاستعارة والتشبيه بوصفهما نقلا؛ أي: إن

1. أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص204.
2. نفسه، ص204.
3. نفسه، ص205.
4. نفسه، ص220.
5. نفسه، ص225.
6. نفسه، ص220.

التصور الأرسطي يقوم على فكرة أساس، هي أن جميع التعابير، التي تمكننا من إدراك التشابه بين الأشياء المتباينة تتولد عن عملية النقل المنطقية بين الأنواع والأجناس ونظام العلاقات. فهو لا يهتم، إذن، بالتحققات النصية المختلفة للفكر المنطقي التشابهي، بقدر ما يركز على الإجراء المنطقي الثابت الذي تنجم عنه أنواع المجاز. ومن هنا نفهم لماذا اعتبر أرسطو الاستعارة جنسا، والتشبيه نوعا يندرج تحتها خلافا «لكانتليان» ومن جاء بعده من البلاغيين الغربيين، الذين عدوا الاستعارة «تشبيها مختصرا» نتوصل إليه عن طريق عمليات حذف متتالية. يقول: كانتاليان: «أنجز تشبيها في الوقت الذي أقول فيه عن إنسان إنه يتصرف، في مثل هذا المقام، كأسد، وأنجز استعارة، حينما أقول عن هذا الإنسان: هو أسد»[1].

إن المهم، بالنسبة لأرسطو، أن العبارتين الآتيتين: «وثب كالأسد» و«وثب الأسد» عبارتان تمكننا من إدراك التشابه بين الأسد و«أخيل» إلا أنهما يختلفان في طريقة صياغة هذه المشابهة.

بل لقد ذهب بول ريكور Paul Ricoeur إلى القول: «إن غياب أداة التشبيه في الاستعارة، لا يعني أن الاستعارة تشبيه مختصر، كما يقال ابتداء من «كانتليان»، بل إن العكس هو الصحيح؛ أي: إن التشبيه هو استعارة موسعة développée .

فالتشبيه يقول: «هذا كهذا»، بينما الاستعارة تقول هذا هو ذاك. وبهذا، إن الاستعارة بواسطة التناسب وغيرها –حسب أرسطو– تشبيه ضمني، بينما التشبيه استعارة موسعة»[2].

وفي المقابل فإن اللسانية ف. سوبلين، ترى أن البنية التركيبية للتشبيه لا يمكن إرجاعها إلى بنية واحدة. ومن ثم لا يمكن تحويل جميع الملفوظات التشبيهية إلى استعارات اعتمادا على عملية الحذف التركيبية البسيطة. فوحده التشبيه الذي يتكون من مكونين اسميين يتم تحويله إلى استعارة بمجرد حذف الأداة أو المشبه[3].

كما أشار A. Henry –أيضا– إلى أن «الاستعارة تقول ما لا يقوله التشبيه وأنهما يختلفان من حيث الجوهر»[4]، ومن ناحية أخرى، أوضح م. لوكيرن «أن التشبيه Similitude يختلف عن الاستعارة بكونه لا يحقق أية منافرة دلالية، ولا يفرض أبدا تحويلا في الدلالة»[5].

إلا أن هذا لا يعني تفاوتا بين التشبيه والاستعارة من حيث القيمة الأسلوبية بصفة مطلقة،

1. IREME TAMBA-MECZ, le Sens Figuré, vers une théorie de l'énonciation figuratives, p.44.
2. Paule Ricoeur, la Métaphore vive, p37.
3. F. Soublim, langue Française, n° 11, 1971 sur «une règle rhétorique d'effacement», p.102
4. A. Henry, Métonymie et métaphore, p.62.

5. ميشال لوغرين، الاستعارة والمجاز المرسل، ص110–111.

كما لا ينبغي «التأكيد تأكيدا ذاتيا سمو أحد المحسنين على الآخر»[1]. ولهذا يرى فرانسوا مورو «أنه من الخطإ اعتبار أحد المحسنين أشد إمتاعا من الآخر، فلكون أرسطو قد توقف بالضبط عند حدود التقويم البالغ الذاتية، فإنه لم يدرك الفارق الطبيعي الذي يفصل بين المحسنين. والواقع أننا لا نستطيع أن ندعي عكس ذلك. وينبغي، من جهة أخرى، أن نلاحظ أنه حينما تتم المقارنة، فإن التشبيه هو الذي يوضع غالبا، عن خطإٍ في مرتبة أدنى من الاستعارة. وذلك أن خاصيته المكونة وأبعاده الهامة ليست عيوبا بشكل مسبق. لقد تأسف هنري ميشونيك[2] عن حق بسبب هذا الاحتقار الذي ذهب التشبيه ضحيته «عبر ألفي سنة من استخفاف البلاغة والمنطق»[3].

4. وظيفتا الاستعارة عند أرسطو

1. 4. وظيفة الاستعارة البلاغية

تناول أرسطو الاستعارة في كتابيه: «فن الشعر» و«فن الخطابة»، وأسند إليها بنية واحدة، ووظيفتين مختلفتين هما المحاكاة في الشعر، والإقناع في الخطابة. ولفهم طرائق اشتغال الوظيفتين معا، يقتضي الأمر منا نهج مقاربة نسقية تنظر إلى البيان أو الأسلوب، الذي تعد الاستعارة جزءا منه، وأحد مكوناته، ضمن البناء العام الذي يقوم عليه كل كتاب.

1. 1. 4. موقع الأسلوب في الخطاب البلاغي

حددت البلاغة الأرسطية الرومانية الخطاب البلاغي في خمسة أجزاء هي[4]:

البحث (Invention)؛ إذ يبحث الخطيب عن الأفكار والحجج المناسبة لموضوع الخطاب.

النظم (La disposition)؛ إذ يرتب ما تم العثور عليه من أفكار وحجج ترتيبا ملائما يراعي مواصفات الاستهلال الذي يقتضي لفت انتباه المستمع، ثم عرض القضية. وبعد ذلك، يتم الانتقال إلى سرد الوقائع المتنازع فيها عرضا واضحا مشابها للواقع، ثم مرحلة الإثبات؛ أي: الإدلاء بالحجج المثبتة والمفندة. وأخيرا الختام الذي يتم فيه تلخيص ما سبق التطرق له بلغة منطقية، وانفعالية، وجمالية، من أجل التأثير في المتلقي واستمالته إلى الأطروحة المتبناة.

1. فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص17.

2. H. Mechonic, pour la poétique, p.122.

نقلا عن فرانسوا مورو، ص17.

3 فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ص17.

4. ينظر: Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique, théorie et pratique, pp.55-80

ورولان بارت، البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، ص97–98. وهنريش بليت، البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، ص21–22.

البيان (Elocution)؛ إذ يهتم الخطيب بتجويد خطابه اعتمادا على الألفاظ المناسبة، والتراكيب الصحيحة، والصور البلاغية.

الإلقاء (Action)؛ إذ الاهتمام بطرائق إلقاء الخطاب سواء على مستوى الحركات، أو التعبير الصوتي أو الإشارات والإيماءات.

الذاكرة (Mémoire)؛ أي: حفظ ما يجب إلقاؤه ارتجالا.

تظهر -من خلال تنظيم أجزاء الخطابة بهذا الشكل التراتبي- أهمية مرحلة البحث عن الحجج والأدلة؛ إذ إنها تعد جوهر الخطابة وأساسها. ويؤكد هذا الاستنتاج تعريف أرسطو للخطابة: «بأنها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان»[1] فضلا عن اعتباره «التصديقات (أي: الحجج الخطابية) هي الأمور الوحيدة الداخلة في مجال الفن (أي: فن الخطابة) وما عداها فمجرد زوائد»[2]. كما ذهب إلى القول إن «العدالة تقتضي ألا تعالج القضية إلا بالوقائع وحدها، حتى إن أي شيء آخر إلى جانب البرهان يعد فضولا ونافلة»[3]. بل إن ارسطو قد ربط البلاغة بالمنطق عبر الجدل حينما قال: «الخطابة تناسب الجدل»[4]، وتشترك معه في عدة خصائص هي[5]:

- محاولة نقد قول أو تأييده؛

- الاهتمام بما هو عام، ويدخل في نطاق معرفة الناس جميعا، ومن ثم ف «الخطابة لا تتناول صنفا محددا من الموضوعات، بل هي مثل الجدل عامة ومفيدة، وأن مهمتها ليست الإقناع بقدر ما هي البحث في كل حالة عن الوسائل الموجودة للإقناع»[6]؛

- التعاطي للجدل أو الخطابة عن طريق العادة والصدفة أو بواسطة التعلم المنهجي؛

- قدرة الجدل والخطابة على التمييز بين القياس الحقيقي والقياس الظاهري، فالجدل والخطابة يسعيان للكشف عن أقيسة السفسطائيين المغالطة التي تعتمد على ألوان شتى من الحيل والخدع انسجاما مع الشعار الآثم «الغاية تبرر الوسيلة».

- استعمال الجدل والخطابة للاستقراء والاستنباط بوصفهما عمليتين فكريتين تقعان ما بين الخطاب البرهاني الخاص بالخطاب العلمي، والجدل المغالطي الخاص بالخطاب السفسطائي.

1. أرسطو، فن الخطابة، ص29.
2. نفسه، ص24.
3. نفسه، ص194.
4. نفسه، ص23.
5. نفسه، صص23-28.
6. نفسه، ص2.

ومع ذلك، فالخطابة تختلف عن الجدل من حيث إنها مطلب اجتماعي يستعمل الجدل باعتباره وسيلة من وسائل الإقناع في المجالس والمحافل[1] التي تخوض في قضايا غير يقينية ومحتملة؛ أي: إن الخطابة تستعمل الجدل كما يستعمل الطبيب علوم الحياة مع علم النفس والتحليل النفسي[2]. وبعبارة أخرى، إن فن الخطابة مجرد تطبيق للجدل بوصفه أداة إقناعية.

ولهذا أصبح «النظام المرتب وفقا لقواعد الفن (أي: فن الخطابة) لا يُعنى إلا بالتصديقات وأن التصديق نوع من البرهان؛ لأننا نكون أكثر اقتناعا كلما افترضنا أن أمرا قد برهن عليه، وأن البرهان الخطابي هو ضمير، والضمير -بوجه عام- هو أقوى التصديقات الخطابية، وأخيرا أن الضمير نوع من القياس»[3].

لكن، هل يعني هذا أن الأسلوب لا دور له في الخطابة؟[4]، وأن المهم في الخطابة هو ما قيل وليس كيف قيل؟

يجيب أرسطو عن هذين السؤالين بقوله: «لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقوله، بل عليه أيضا أن يعرف كيف يقوله، وهذا ما يسهم كثيرا في جعل الكلام يظهر ذا طابع معين»[5]. فالأدلة المقنعة لا تكفي لتحقيق الإقناع، والمضمون السيكولوجي الذي يبحث العلاقات بين الخطيب والمستمع، ويشكل خلفية معرفية غنية يعد قاصرا ما لم يضطلع الأسلوب بمهمة تقديم

1. لقد تمخض عن هذه المحافل والمجالس ثلاثة أنماط من الخطاب هي:
- الاستشاري (Délibératif): وهو الخطاب الذي يلقى في مجمع للإقناع أو النصح بفعل أو بعدم فعله. وهدفه إبراز «المزايا والسيئات، والنفع والضر في القرارات السياسية، وزمنه المستقبل لأن الناس يستشيرون فيما ينبغي فعله مستقبلا.
- القضائي: (Judiciaire): وهو الخطاب التي يتم إنجازه في المحكمة من أجل الاتهام أو الدفاع وهدفه «إقامة العدل أو إقرار الظلم» وزمنه الماضي، لأن الحكم يكون على الأفعال التي حدثت.
- التقريظي (Epidictique): وهو الخطاب الذي ينجز في حفل من أجل المدح أو النصر، وهدفه بيان الجميل والقبيح من الأفعال، وزمنه الحاضر؛ لأنه يتناول الأفعال الحاضرة مع الرجوع أحيانا إلى ما يتصل بها من الماضي.
يمكن تلخيص هذه الأجناس الثلاثة حسب أوليفي روبول Olivier Reboul في الجدول الآتي:

	المستمع	الزمن	الفعل	القيم	الحجة
القضائية	القضاة	الماضي	الاتهام والدفاع	العدل والظلم	المضمر (الاستنباط)
الاستشارية	التجمع الشعبي	المستقبل	نصح وزجر	النافع أو الضار	الشاهد (الاستقراء)
الاحتفالية	المتفرج	الحاضر	الثناء أو التوبيخ	النبيل أو الوضيع	التفخيم

2. Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique, p.47

3. أرسطو، فن الخطابة، ص26.
4. لقد أثير شك حول القسم الثالث من «كتاب الخطابة» الذي يهتم بالأسلوب، واعتبر نشازا بالنسبة لبنية الكتاب ككل. ومع ذلك، فإنه يتمم بصورة منطقية الجزئين قبله، لا ينفك عنهما في موضوعه ولا في أسلوبه، فالوحدة ملحوظة في الأجزاء الثلاثة. ينظر: إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص14.
5. أرسطو، فن الخطابة، عبد الرحمن بدوي، ص193.

ذلك بطريقة مقنعة بخصائصها التعبيرية وجماليتها الفنية، أو كما ورد في «النقل القديم»: «فإنه ليس يكفي بأن يكون الذي ينبغي أن يقال عتيدا، بل يحتاج اضطرارا إلى أن يقال ذلك على ما ينبغي»[1].

وقد أشار أرسطو إلى «أن مادة الأسلوب نفسه لم تلفت الانتباه إلا مؤخرا، وعن حق اعتبرت عامية. لكن لما كانت مهمة الخطابة التأثير في الرأي، فعلينا أن نعنى بمسألة الأسلوب لا باعتبارها سليمة، بل لأنها ضرورية»[2]، بل إنه نبه إلى أن الاهتمام بالأسلوب سببه «فساد السامع»[3].

وبهذا أصبح ينظر إلى الأسلوب من منظور نفعي؛ أي: بوصفه وسيلة لغاية خارجية هي الإقناع. فبأي مستوى من مستويات اللغة تحققت هذه الغاية كان الخطاب فصيحا.

ومن ثم، فالاستعارة التي تندرج ضمن البيان [Elocution] لا تكتسب قيمتها إلا في الوقت الذي تستجيب فيه لشرطي الملاءمة والفعالية وبخاصة حينما تستعمل لدعم الحجة الموجهة للجمهور الذي يقتنع بمشاعره لا بعقله. وهكذا «يفكر في المعيارية البلاغية بلغة الفعالية اللغوية».

فالأسلوب عموما، والاستعارة بصفة خاصة ليست غاية في حد ذاتها، وإنما هي وسيلة فرضتها العلة الغائية للخطابة، وطبيعة المتلقي الفاسدة. ولهذا، فإن الهندسة التي تقوم في جوهرها على البرهان لا تحتاج إلى الأسلوب، ولا تهتم بتجويده. إلا أنه في أشكال الخطاب التي تستهدف التأثير في السامع والمتلقي يحظى الأسلوب بعناية فائقة، ويتلون حسب طبيعة المرسل إليه. ذلك أنه «في كل نظام تعليمي بعض الضرورة للاهتمام بالأسلوب، ذلك لأنه من أجل إيضاح أمر ما، لا يستوي أن يتكلم المرء على هذا النحو أو ذاك، لكن الاختلاف ليس كبيرا جدا، لكن هذه الأمور كلها هي مجرد مظهر خارجي لاجتذاب السامع وإبهاجه، ولهذا فإن أحدا لا يعلم الهندسة بهذه الطريقة»[4].

وبهذا المعنى، فالأسلوب في الخطابة ليس إلا مظهرا خارجيا وعرضيا يُستخدم للتأثير في المتلقي، وأنه لا قيمة له في ذاته، ويخضع لمقتضيات المقام التواصلي وشروط التلقي الخارجية. ومن ثم قد يستغنى عنه إذا لم يستدعه المقام، ويعد فضلة ونافلة في بعض الأحيان.

ومع ذلك، يشير أرسطو إلى «أن الخطب المكتوبة تدين بتأثيرها للأسلوب أكثر من أن تدين به للمعاني»[5]. ولعل ذلك مرده إلى فقر في الحجج والأدلة، ومحاولة تعويض ذلك بالاهتمام بالأسلوب أكثر، إقتداء بالشعراء الذين نالوا «شهرتهم عن طريق أسلوبهم على الرغم من أن

1. نفسه، ص180.
2. نفسه، ص194.
3. نفسه، ص194.
4. نفسه، ص194.
5. أرسطو، الخطابة، ص195.

أقوالهم كانت خاوية المعاني»[1]. والحال أن «أسلوب النثر ليس هو أسلوب الشعر»[2]، فكتاب التراجيديات لما نظموا قصائدهم على الوزن الايامبو الذي هو أقرب الأوزان إلى النثر هجروا استعمال «كل الكلمات التي تختلف عن الحديث العادي، مما كان الشعراء الأوائل قد اعتادوا أن يزينوا بها قصائدهم... ولهذا فمن المضحك محاكاة أولئك الذين لم يعودوا يستخدمون تلك الطريقة في الكتابة»[3]، فضلا عن اعتبار التجويد في النثر نظير الإلقاء والتمثيل بوصفهما مظهرين خارجيين يمثلان الجانب المصطنع من الأسلوب.

2. 1. 4. الطابع المميز للاستعارة في الخطابة: الوضوح والاعتدال

تستخدم الخطابة التجوز في الكلام ضمن استراتيجيتها في الإقناع التي تتغيى التأثير في الغير. وقد تحدث أرسطو عن مجموعة من الخصائص الرئيسة التي ينبغي أن تتوافر في الأسلوب الخطابي والاستعارة بصفة خاصة، كالوضوح والحرارة (التي هي ضد البرودة في الأسلوب)، والملاءمة، والمناسبة السليمة.

يقول أرسطو: «والمجاز، أكثر من غيره، يعطي الوضوح والمتعة والطابع الغريب... لكن علينا أن نستعمل المجازات والصفات الملائمة، ويتحقق هذا بالتزام المناسبة السليمة»[4].

ثم يعقد علاقة وشيجة بين الموضوع والنجاعة في تأدية الكلام لوظيفته، فيقول: «أما الأسلوب فمن أهم مزاياه ما يمكن أن يسمى باسم الوضوح، ويتبين ذلك من أن الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحا، فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة»[5].

وهكذا يتنزل الأسلوب الخطابي عموما، والاستعارة خصوصا في منطقة وسطى بين الابتذال والغرابة. فالابتذال يتجلى في الإفراط في استعمال الكلمات الشائعة والمألوفة، والغرابة تتمثل في استخدام المجازات غير المناسبة والمفرطة في الشعرية[6] مثلما فعل جورجياس حين قال: «شؤون شاحبة لا دم فيها»[7]. فالأسلوب الشعري وفق هذا التصور ليس مناسبا للنثر[8]. ومن ثم، فإن «كل هذه التعبيرات (الشعرية) تخفق في الإقناع»[9].

1. نفسه، ص195.
2. نفسه، ص195.
3. نفسه، ص196.
4. نفسه، ص198.
5. نفسه، ص196.
6. نفسه، ص208.
7. أرسطو، فن الخطابة، ص203.
8. نفسه، ص192.
9. نفسه، ص203.

وبما أن الخطيب مضطر -أحيانا- إلى استخدام الإجراءات الأسلوبية الخاصة بالشعر؛ «لأن موارد النثر أقل من موارد الشعر»[1]، فإنه ينبغي له أن يبتعد عن التكلف إذا أراد أن يكون كلامه مقنعا. ولهذا «فإن الذين يمارسون هذه الحيلة ينبغي عليهم أن يستروها، ويتجنبوا الظهور بمظهر الكلام المتكلف بدلا من الكلام الطبيعي؛ لأن ما هو طبيعي يقنع، أما المتكلف فلا يقنع»[2].

ومن الواضح أن أرسطو يقصد بالكلام الطبيعي «الأسلوب الواضح الذي يستخدم المجازات والصفات الملائمة، ويلتزم بالمناسبة السليمة»[3]؛ إذ إن الاستعارة تكون غير متنافرة مع ما تدل عليه، ومناسبة له. ولهذا، حينما تستخدم لتسمية ما ليس بذي اسم لا يجب أن تكون متعسفة ومشتقة من أشياء بعيدة، بل ينبغي أن تؤخذ «من شيء قريب الصلة، أو من نفس النوع؛ بحيث إنه إذا نطق به يبدو بوضوح أنه قريب الصلة به»[4].

علاوة على ذلك كله، يشترط في مواد الاستعارة «أن تكون جميلة الوقع على الأذن، جميلة للفهم، وللعين، ولأي حس آخر؛ فقولنا: (صباح وردي الأنامل) أجمل من قولنا (صباح قرمزي الأنامل) وأجمل من أن نقول (صباح أحمر الأنامل)»[5].

وهكذا يبدو أن التعابير المجازية -حسب أرسطو- ليست في مستوى واحد، وإنما تتنزل في مراتب متفاوتة تتحكم فيها الملاءمة النفسية، واختلاف المستويات الدلالية والإيحائية للكلمات، وطرائق التلقي. كما أن الاستعارة الجيدة لا تخاطب حاسة دون أخرى، وإنما تتوجه إلى جميع حواس الإنسان، وتتسلل إلى وجدانه ونفسيته قصد التأثير فيه وإقناعه.

3. 1. 4. الاستعارة ولذة التعلم

لقد أتاح التفكير في سمو الأسلوب وحيويته الفرصة لإبداء مجموعة من الملاحظات المهمة حول الوظيفة المعرفية للاستعارة، فيقول أرسطو: «إن التعلم السهل لذيذ بطبعه، والكلمات تعني أشياء، ولهذا، فإن الكلمات التي تمكننا من تعلم شيء هي سارة جدا. ونحن لا نعلم معاني الكلمات الغريبة، لكننا نعرف الكلمات السليمة. ولهذا، فإن المجاز هو الذي يحدث قبل غيره، هذا التأثير، فهوميروس حين يسمي الشيخوخة: قصبة، يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس؛ لأن كليهما فقد ازدهاره»[6].

فالاستعارة بهذا المعنى، ليست مجرد زخرف وزينة، وإنما تضطلع بوظيفة معرفية تتجلى في

1. نفسه، ص197-198.
2. نفسه، ص196.
3. نفسه، ص196.
4. نفسه، ص199.
5. نفسه، ص200.
6. أرسطو، فن الخطابة، ص220.

شعور المتلقي بلذة التعلم الناجمة عن أثر الدهشة والمفاجأة من إبرام علاقات جديدة بين أشياء تبدو متباينة. وهو ما يؤدي إلى اكتشاف الواقع من جديد ورؤيته من زوايا أخرى لم تكن لتخطر على البال لولا الاستعارة. كما أن المتعة التي تحدثها الاستعارة في المتلقي تقوم على قدرتها على المفاجأة وتقديم المعرفة بإيجاز، وعبر مسالك قصيرة. ولذلك كانت أرفع شأنا من التشبيه وأكثر إمتاعا منه؛ لأنه أطول. ولا يقول: «إن هذا هو ذاك» الأمر الذي يصرف -شيئا ما- اهتمام السامع عما يتلقى.

4. 1. 4 البعد التصويري للاستعارة

تكمن أهمية الاستعارة -حسب أرسطو- في وضعها «الأشياء أمام العيون»[1] وجعلها الأسلوب يمتلك بعدا تصويريا وأيقونيا[2] يصبح معه المجرد محسوسا ومدركا بصريا. ومن ثم، فإن أشد أنواع الاستعارة اجتذابا هي تلك التي تجعل «الأمر ماثلا أمام الأعين»[3].

ويتجلى هذا البعد التصويري للاستعارة في «جعل الجماد يتكلم وكأنه حيوان»[4] وفي «رسم الأشياء وكأنها حية»[5] و«ذات حضور فعال»[6].

إن تصوير الاستعارة لما هو مجرد لا ينم عن نزعة أفلاطونية ميتافيزقية تؤمن بأن العالم الظاهر المحسوس هو مجرد تجل للعالم المثالي الغائب الذي تربطه به علاقة المشابهة المفترضة، وإنما يعبر عن نزعة أرسطية تسعى جاهدة إلى تصوير الأشياء على أنها حية وذات حضور فعال.

ومما تجدر ملاحظته، أن أرسطو أثناء حديثه عن البعد التصويري للاستعارة لا يميز بين الشعر والنثر؛ ولذلك يستشهد كثيرا بأشعار هوميروس وهذا يعني أن الاستعارة بوصفها أسلوبا تشمل الشعر والنثر، إلا أنها تستخدم في الشعر لتحقيق المحاكاة، وفي النثر لتحقيق الإقناع.

---

1. نفسه، ص221.
2. الايقونة Icone: هي الدليل الذي يحيل إلى موضوعه بمقتضى الخصائص (الصفات) التي يملكها وحدها، وذلك سواء أوجد الموضوع (فالصورة الشمسية إيقونة لشخص بعينه موجود في الواقع) أم لم يوجد (فالخط بقلم رصاص إيقونة لخط هندسي) ومن ثم، فالإيقونة صورة لموضوعها بالمعنى الحقيقي لكلمة «إيقون» الإغريقية التي تعني «صورة» والتي صاغ منها يورس مصطلحه، ... أما إيقونات الاستعارات فهي: «التي تمثل الطابع التماثلي للعلاقة بين الممثل والموضوع وهي تمثل شيئا آخر يشركه معه الممثل والموضوع في شيء ما، إما على مستوى الصفات وإما على مستوى البنى»، ومثال ذلك: أن الصورة الشمسية (إيقونة) لأسد (موضوع) تقوم على علاقة تماثلية، بما أنها تنقل صفات موضوعها (أسد). ولكنها تمثل، من جهة أخرى، بما هي إيقونة – استعارة شيء آخر (هو الرجل) تشترك هي وموضوعها معه في شيء آخر، ليس هو الصفات المحسوسة أو المباشرة (كالقوائم الأربعة، أو الجسد الأفقي، أو الذيل، أو الدبر، الخ) وإنما في صفة مجردة كالشجاعة أو القوة أو البخر، الخ). ينظر المقدمة التي وضعها محمد معتصم، مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم وآخرين.
3. أرسطو، فن الخطابة، ص222
4. نفسه، ص224.
5. نفسه، ص225.
6. نفسه، ص225.

2. 4. الوظيفة الشعرية للاستعارة

إن ما يسترعي الانتباه أثناء دراسة نظرية أرسطو في الاستعارة، هو أنها حُظيت بحيز كبير في كتابه «فن الخطابة»، بينما اقتصر أرسطو في «فن الشعر» على تقديم تعريف لها مع بعض الأمثلة. بالإضافة إلى وصفه إياها بأنها علامة العبقرية التي تجد أجلى صورها في القدرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة[1]. ويعزى ذلك إلى أن أرسطو كان معنيا في «فن الشعر» بدراسة الشعر التراجيدي بوصفه محاكاة للأفعال الإنسانية، ولم يهتم أكثر بالأسلوب، فشكل هذا الأمر حلقة ضعيفة في الكتاب. ويبدو هذا واضحا من خلال حديث أرسطو عن الأجزاء الستة للتراجيديا[2]، التي هي: 1. الحبكة (Mythos) و2. الشخصية (Ethos) و3. اللغة (lexis) و4. الفكر (Dianoia) و5. المرئيات المسرحية (opsis) و6. الغناء (Melos)؛ إذ خصص للحبكة خمسة فصول (7–11) نظرا لأهميتها في بنية التراجيديا؛ «إذ هي الطريقة التي تتكشف بها الأحداث وتتوالى حلقاتها في ضوء بناء محكم يؤدي إلى نتيجة نهائية. فلا وجود لمسرحية تراجيدية دون حبكة، ولا أهمية للشخصية في المسرحية إلا بكونها عاملا مسببا في الحبكة»[3]؛ فالحبكة «هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي»[4]. أما اللغة التي تشمل الأسلوب والصور البيانية فلا تشكل فارقا حاسما بين الشعر والنثر «فجوهرها هو نفسه» فيهما معا[5] وتضطلع بمهمة «التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات»[6] فقط. وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على أن الأسلوب، والاستعارة بخاصة، عبارة عن مظهر خارجي وعرضي لفكر الشخصيات. أو بعبارة بول ريكور: «هناك بين الحبكة التراجيدية ولغتها علاقة يمكن أن نجازف ونعبر عنها، بأنها علاقة شكل داخلي بشكل خارجي»[7].

إلا أن هذا لا يعني أن الأسلوب في التراجيديا مجرد زخرف وزينة، إنه يخضع بدوره لمستلزمات البناء التراجيدي، الذي يقتضي النظام والترتيب والإحكام والتجانس والوحدة؛ «فالقصة –بما هي محاكاة لفعل– يجب أن تعرض فعلا واحدا تاما في كليته وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا، حتى أنه لو وضع جزء في غير مكانه أو حذف، فإن «الكل التام» يصاب بالتفكك والاضطراب ...»[8].

---

1. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص193.
2. نفسه، صص96–99.
3. عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الهجري الثامن، ص193.
4. أرسطو، فن الشعر، ص98.
5. نفسه، ص99.
6. نفسه، ص99.

7. Paul Ricour, la Métaphore vive, p.53

8. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص112.

وبناء على ذلك، يؤكد أرسطو من منظور عالم أحيائي ضرورة توافر وحدة عضوية في العمل التراجيدي؛ إذ إذا حذف منه جزء اختل الكل. وذلك كله خاضع للحتمية والاحتمال بوصفهما منطقا فنيا يربط الأحداث برباط داخلي، ويجعل الشاعر مبدعا حقيقيا ومتحررا من سلطة الواقع بتفاصيله الجزئية والمتعددة، التي يناط بمهمة رصدها إلى المؤرخ. فالشاعر يروي ما يمكن أن يحدث، طبقا لقانون الضرورة والاحتمال، أما المؤرخ فيقرر ما قد وقع فعلا. وبهذا يكون الشعر «أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه؛ لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامة»[1]. فالحقيقة الشعرية وفق هذا التصور عامة وكلية خلافا للحقيقة التاريخية الخاصة والفردية. ومن ثم، فالشعر ليس انعكاسا مرآويا للواقع، وإنما هو إبداع ومحاكاة له بطريقة جديدة تعيد اكتشافه كل مرة من زوايا مختلفة انطلاقا من قاعدتي الحتمية والاحتمال.

وعليه، فإن ««الشاعر» أو «الصانع» ينبغي أن يكون صانع قصص وحبكات أولا، قبل أن يكون صانع أشعار؛ لأنه شاعر بسبب محاكاته؛ وهو إنما يحاكي أفعالا»[2]؛ أي: إن الممثل يشخص الإنسان وهو في حالة فعل: فإما أن يكون ذلك الإنسان نبيلا وجليلا وفوق المستوى العام فيكون موضوعا للتراجيديا، وإما أن يكون شريرا ومنحطا فيصبح موضوعا للكوميديا. وبهذا «تختلف التراجيديا عن الكوميديا. فالكوميديا تصور أناسا أسوأ مما نعهدهم عليه، بينما تصور التراجيديا أناسا أحسن مما نعهدهم عليه في الواقع»[3]. ومن ثم كانت التراجيديا «هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين، في لغة مقنعة؛ لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين»[4]. والحقيقة أن جدية الفعل التراجيدي وأخلاقيته، وموضوعه المرتبط بمحاكاة الأفاضل من الناس وما هو نبيل وجليل، هو السبب في توليد هذين الانفعالين: الشفقة والخوف في نفس المشاهد، فيتطهر منهما ومن بقية الانفعالات الأخرى. فالتراجيديا علاج من جنس الداء»[5]. وما دام الأمر كذلك، فإن الأسلوب الشعري لا يتسم بالشعرية إلا إذا كان في مستوى موضوعه الذي هو محاكاة الأفاضل من الناس، وفي مستوى الانفعالات النبيلة التي تحدثها أحداث التراجيديا. ولهذا يجب أن لا يكون وضيعا ومبتذلا، وأن يتصف بصفات «تسمو بالأسلوب وتزينه ... لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف»[6]. ومن أهم

1. نفسه، ص114.
2. نفسه، ص115.
3. نفسه، ص68.
4. نفسه، ص95.
5. ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص19.
6. أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص196.

صفات الأسلوب الشعري: الوضوح وعدم الابتذال الناجم عن عدم الإفراط في استعمال الكلمات العادية والشائعة من جهة، والاعتدال في استعمال المجاز والكلمات النادرة والغريبة المفضية إلى نوع من الألغاز من جهة ثانية. وبهذا تكون جودة اللغة الشعرية «في وضوحها وعدم تبذلها»[1] وفي «استعمال مؤسسات اللغة الشعرية في شيء من الاعتدال»[2].

وبهذا المعنى، تعد الاستعارة نوعا من التسامي اللغوي المعادل لسمو موضوع التراجيديا ونبله ورقي انفعالاته.

وهي بذلك، تعد وسيلة لإدراك المعرفة بواسطة اقتناص علاقة التشابه بين الأشياء المتباينة، وتسهم في إعادة اكتشاف الواقع من جديد، ووصفه في حيويته وحركته غير النهائية، ذلك أن الاستعارة الحية هي التي تعبر عن الوجود الحي على حد تعبير بول ريكور[3].

فالاستعارة الشعرية، إذن، تضطلع بوظيفة معرفية خلافا للوظيفة التزيينية والزخرفية التي تتميز بها الاستعارة النثرية. «ومما يستغرب له أن معظم الباحثين الغربيين في العصر الحديث الذين عارضوا نظرية أرسطو في الاستعارة، كانوا يتحدثون عن نظرية موحدة لأرسطو في الاستعارة، ويمزجون بين ما جاء في كتابيه «فن الشعر» و«فن الخطابة». ومنهم آي. أريتشاردز نفسه وماكس بلاك وغيرهما. وقد بين جورج والي في تناوله لمادة «الاستعارة» في موسوعة الشعر وفن الشعر أن أرسطو ألمح إلى وجود اختلاف حاد بين استخدام الاستعارة في الشعر واستخدامها في النثر. وقال إن النحويين منذ شيشرون وكانتيليان أكدوا مبدأي الانسجام والتطابق في مواد الاستعارة بالعودة إلى «فن الخطابة»؛ حيث يعالج أرسطو الاستعارة النثرية، وعلى أيدي النحويين والبلاغيين من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر بأوروبا تحولت الاستعارة إلى حلية لتزيين الأسلوب وتجميله. هؤلاء قصروا اهتمامهم على جانب واحد من نظرية أرسطو في الاستعارة، وأهملوا الجانب الأكثر أهمية، وهو الذي يبرز الاستعارة وسيلة لإدراك المعرفة»[4].

5. خلاصات ونتائج

لقد خضعت نظرية أرسطو في الاستعارة لقراءات متعددة، تحكمت فيها خلفيات نظرية متباينة في تصورها لعمليات إنتاج المعنى وعلاقته بالفكر والواقع واللغة. وهكذا نظر إلى الاستعارة عند أرسطو بوصفها نظرية موحدة تتشكل من أقواله المتضمنة في كتابيه «فن الشعر» و«فن الخطابة» دون تمييز بين الاستعارة في الشعر والاستعارة في النثر، وأسندوا لها وظيفة واحدة مفادها أنها مجرد

1. أرسطو، فن الشعر، ص190.

2. نفسه، ص191.

3. La Métaphore Vive, p.61.

4. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص45.

زخرف وحلية تضفي على الأسلوب الوضوح والسحر والتميز. وهم بذلك، قد أغفلوا النظر إلى الاستعارة في ضوء النسق الخاص بكل كتاب. ذلك أن الاستعارة في كتاب «فن الشعر» ترتبط بالتراجيديا وعناصرها التي تحتل فيها الحبكة مركز الصدارة، والتي تتغيى المحاكاة وإحداث التطهير بإثارة مشاعر الخوف والشفقة في المتلقي. بينما في كتاب «فن الخطابة» تندرج في سياق وظيفة البلاغة الإقناعية التي تقتضي أن يكون الأسلوب واضحا وبعيدا عن الابتذال في الآن نفسه. ولتحقيق هذا المطلب يتم استعمال الاستعارة شريطة أن تبتعد عن الغرابة والإفراط في الشعرية، وأن تكون مناسبة لموضوعها، ولعل هذا ما دفع إلى الاستنتاج بأن الوظيفة المهيمنة على الاستعارة النثرية هي الوظيفة التزيينية. في حين أن وظيفة الاستعارة الشعرية معرفية تتجلى في قدرة الشاعر الذي يمتلك علامة العبقرية على إدراك الشبه في ما يبدو غير متشابه للعاديين من الناس.

ومع ذلك، فإن نصوص أرسطو حول الاستعارة في كتابي «فن الشعر» و«فن الخطابة» تتحدى كل قراءة تسعى إلى الخروج بتصور منسجم وموحد، ذلك أن الدراسة التحليلية لبعض النصوص في الكتابين معا تجعلنا نعتقد بأن وظيفة الاستعارة عند أرسطو تزيينية وزخرفية لأنها ليست أساس الخطابة وجوهر التراجيديا. ألم يقل أرسطو في تعريفه للخطابة: «إنها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان؟»[1]، وأن «التصديقات (أي: الحجج الخطابية) هي الأمور الوحيدة الداخلة في مجال الفن (أي: فن الخطابة) وماعداها فمجرد زوائد»[2]، وأن الاهتمام بالأسلوب والاستعارة خاصةً ضرورةٌ تعليميةٌ، مرتبطة بفساد السامع[3]؟

وألم يقل في كتاب «فن الشعر» إن الحبكة هي الجوهر الأول في التراجيديا[4]؟ وإن الشاعر ينبغي أن يكون صانع قصص وحبكات أولا[5]؟ وإن اللغة ليست إلا مظهرا خارجيا لأفكار الشخصيات[6]؟

وفي المقابل نصادف نصوصا أخرى توحي بأن الاستعارة في الشعر والنثر وسيلة لإدراك المعرفة. فهي في الشعر علامة العبقرية، وملكة تميز الشعراء الذين يستطيعون حدس المتشابه في المختلف، والوحدة في التعدد. بل إن الاستعارة الشعرية بما تتسم به من وضوح وسمو ونبل هي المعادل الفني لموضوع التراجيديا الذي هو محاكاة الفعل الجاد الخاص بأفاضل القوم، والنظير الجمالي للمشاعر والانفعالات النبيلة المحدثة بالتطهير. كما أن الاستعارة في الخطابة هي التي تجعل المتلقي يشعر

1. أرسطو، فن الخطابة، ص29.
2. نفسه، ص24.
3. نفسه، ص194.
4. نفسه، ص98.
5. نفسه، ص115.
6. نفسه، ص99.

بلذة التعلم والمعرفة. ألم يقل في الخطابة: «إن الكلمات التي تمكننا من تعلم شيء هي سارة جدا»[1]، وأن «هوميروس حين يسمي الشيخوخة قصبه، يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس، لأن كليهما فقد ازدهاره»[2].

وعلى الرغم من كل ذلك، يمكن القول تجاوزا، إن الوظيفة المعرفية قد هيمنت على الاستعارة الشعرية، وأن الوظيفة التزيينية قد ألقت بظلالها على الاستعارة النثرية، ويؤكد هذا أن أرسطو أثناء حديثه عن لذة التعلم والمعرفة التي تحدثها الكلمات لم يستشهد باستعارة نثرية، وإنما استشهد بأشعار شعرية للشاعر هوميروس.

ومن هنا، نستنتج أن الفرق الجوهري بين الاستعارة الشعرية والاستعارة النثرية لا يكمن في بنية الاستعارة، بما هي عملية ذهنية مجردة، وإجراء أسلوبي يستخدمه الشاعر والناثر، وإنما يتجلى في اختلاف وظيفتها في كلا الخطابين؛ إذ إنها وسيلة من وسائل المحاكاة في الشعر، وطريقة من طرائق الإقناع في الخطابة فضلا عن كونها زخرفا في النثر، ووسيلة من وسائل الإدراك المعرفي في الشعر. وبهذا يكون أرسطو واعيا بما يميز أجناس الخطاب المختلفة في طريقة استخدامها للاستعارة.

أما من حيث مفهوم الاستعارة عند أرسطو، فإنه يدل على جنس التغيير الدلالي بصفة عامة أو ما يسمى لاحقا عند فونطانييه بالمجازات[3]، أو محسنات الدلالة figures de significations.

وعلاوة على ذلك، فإن أرسطو لا يعتبر الاستعارة تشبيهيا مختصرا، ولم يكن مهووسا بتحديد الفروق بين الوجوه البلاغية والقائمة على المشابهة، بقدر ما كان معنيا بإبراز مفهوم النقل بوصفه إجراءا منطقيا ثابتا تتولد عنه مختلف أنواع المجاز المجسدة للتحققات النصية للفكر المنطقي التشابهي.

ولهذا، نجد أن تصنيفه للاستعارة يقوم على تصوره المنطقي للكون المبني أساسا على تنظيم عناصره إلى أجناس وأنواع محددة، تجمع بينهم مجموعة من العلاقات المرسومة سلفا، والذي يحدث أي خروج عنها خلخلة لنظام الأشياء الطبيعي.

كما أن التصور الأرسطي للاستعارة لا يخرج عن أسس النظرية الاستبدالية للاستعارة، وذلك بإقامة صرحها على قاعدة الاسم المفرد ودلالته بمعزل عن السياق، والنظر إلى الاستعارة بوصفها انزياحا عن الاستعمال الشائع والمألوف، وأنها تقوم على عملية الاستبدال وثنائية الحقيقة والمجاز.

ومع ذلك فإن مفهوم الاستبدال لا يشمل جميع الأمثلة التي أوردها أرسطو؛ إذ هناك استعارات لا تقوم على الاستبدال نظرا لغياب اللفظ الحقيقي الدال على ذلك المعنى في اللغة المتحدث بها.

---

1. نفسه، ص220.

2. نفسه، ص220.

3. Fontanier, les figures du discours, p.77.

وسنرى أن مفهوم الاستبدال سيكون عاملا حاسما عند فونطانيي في التمييز بين الصور المجازية والصور الاضطرارية التي تفرضها الضرورة اللغوية.

والحقيقة أن نظرية الاستعارة عند أرسطو قد هيمنت لقرون عديدة على التفكير البلاغي الغربي، وأعيدت صياغتها بشكل نسقي في كتاب «محسنات الخطاب» لفونطانيي ضمن المجاز ومحسنات الدلالة.

المراجع والمصادر

1. الكتب

أ. العربية والمترجمة

- إبراهيم (سلامة)، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1957م.
- أرسطو طاليس:
  - الخطابة (الترجمة العربية القديمة)، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1959م.
  - فن الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط2، 1986م.
  - فن الشعر، ترجمة وتحقيق: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.
  - فن الشعر، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1989م.
- ريتا (عوض)، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م.
- عباس (أرحيلة)، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الهجري الثامن، (البيضاء، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 40، ط1، 1999م.
- فرانسوا (مورو)، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي، عائشة جرير، (الحوار الأكاديمي والجامعي، المحمدية، ط1، 1989م.
- ميشال لوغورين، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلاج صليبا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988م.

ب. الأجنبية

- Abu Deeb. K. Aljurjani's theory of poetic Imagery, printed in England by Biddles LDS, Guild Forde, Surrey, London, 1979.
- A. Conrad, Etude sur la Métaphore, Mauris Lavergne, paris, 1934.
- Albert Henry, Métonymie et Métaphore, Paris, éditions Klink Sieck, 1971.
- Aristote, la poétique, texte, traduction, notes par, Roselyne Dupont Roc et Jean lallot, collection poétique auxéditions de seuil, 1980.
- F. Soublim, langue Française, n° 11, 1971 sur «Une règle rhétorique d'effacement».
- Gerard Genette:
  - Rhétorique Restreinte» communication, 16, Paris, Ed. Seuil 1970.
  - la Rhétorique des figures, Introduction à pierre fontenier. Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1977.
- Jaques DERRIDA, la mythologie blanche, in Marge de la philosophie, collection «critique» Edition de Minuit, Paris, 1972.

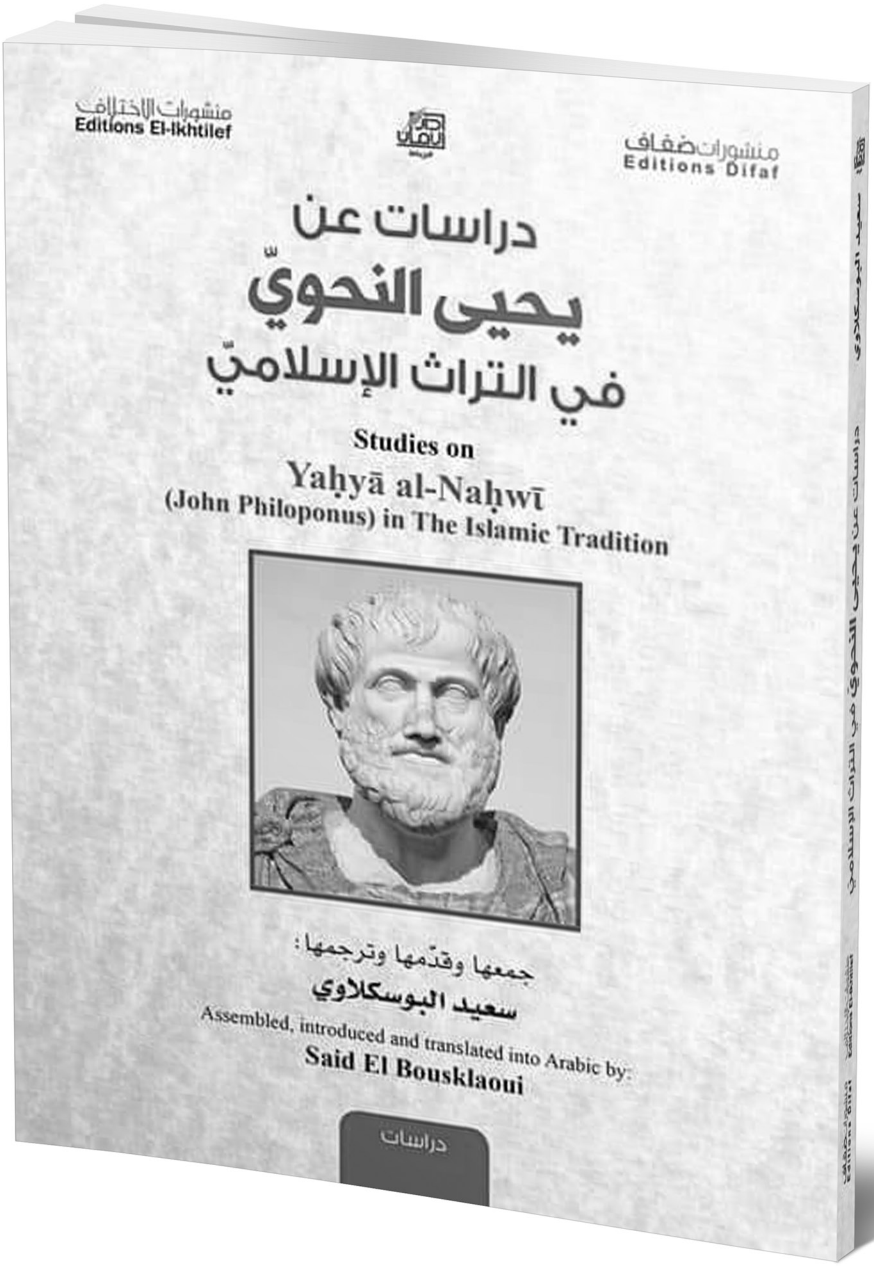
Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique, théorie et pratique, 2ème édition, presse - .Universitaires de France, Paris, 1994

- Paul Ricoeur, la Métaphore vive, p.25 et jacques Derrida, la Mythologie blanche, et Claude Normand, Métaphore et concept, Edition complexes presses universitaires de France, 1976.

2. الرسائل

- أحمد (إيزيت)، المجاز والاستعارة: دراسة للمصطلح البلاغي إلى غاية القرن الهجري الخامس، رسالة مرقونة لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها، إشراف: محمد أيت الفران، جامعة القاضي عياض كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش، 1998-1999م.

قارئ وكتاب


منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
منشورات ضفاف
Editions Difaf
دراسات عن
يحيى النحويّ
في التراث الإسلاميّ
Studies on
Yaḥyā al-Naḥwī
(John Philoponus) in The Islamic Tradition
جمعها وقدّمها وترجمها :
سعيد البوسكلاوي
Assembled, introduced and translated into Arabic by:
Said El Bousklaoui
دراسات
سعيد البوسكلاوي
دراسات عن يحيى النحويّ في التراث الإسلاميّ

تَنْبيهات (1)
عبد القاهر الجرجاني ومعارك محمد العمري

البشير النحلي(*)

«وَلوْ قيل: هاتوا حَقّقوا لم يُحقِّقوا»(1)

فاتحة

أُخصِّص الفقرات التّالية للنَّظر في قراءة محمد العمري للبلاغة العربية القديمة في كتابه «المحاضرة والمناظرة، في تأسيس البلاغة العامة»(*). وسأسعى ما وسعني الجهد ألّا أنساق إلى التّأويل لاعتبارات تصوّريّة ومنهاجيّة ليس هذا مقام تفصيلها(2). والفرض الأساسي الذي أنطلق منه وأنظر إلى مسائل الخطاب في ضوئه أن سيرورة الدّليل مفتوحةٌ وغير محدودة لكنها مراقبة بقواعد يضفي «عليها التّاريخ الثّقافي نوعا من الشرعيّة» (3)، مما يعني أن الخطابات والنّصوص إنْ كانت مفتوحة وقابلة لأن تُسعف القراء والمؤولين وتتيح لهم إمكانيات تأويلية غير متناهية فإنها – مع ذلك – تُقيّدهم وتفرض على قراءاتهم أن تراعي أنساقها وسياقاتها.

تزداد قيمة إيراد هذا الاحتراز إذا وضع القارئ في الاعتبار أن المسعى في هذه المقالات لا يتعلّق بفَحْص قراءة تنشغل بتأويل نص ذي بنية منفتحة على نحو قصدي؛ بل يتعلّق بالنّظر في قراءة بلَاغيٍّ حديث هو محمد العمري للَبلاغة العربية القديمة. المتوقّع في كل قراءة تطمح أن توفِّر لنفسها قدراً كافيا من الموضوعية أنْ تحفظ الفرق بينها وبين الخطابات المقروءة وتستعمل الضبط وتتجنب الإسقاطات والاستعمالات غير المشروعة؛ وقراءة محمد العمري مُتَطَلِّبَةٌ في ما يتعلّق

---

*. باحث، المغرب.

1. عجز بيت شعري يورده عبد القاهر الجرجاني في الصفحة 40 من كتاب «دلائل الإعجاز» وكلامه الذي يقتطفه محمد العمري وارد في الصفحة التالية لها مباشرة؛ أي: الصفحة41. والبيت بصدره وعجزه هو:
يَقولون أقوالا ولا يَعلمونها وَلوْ قيل: هاتوا حَقّقوا لم يُحقِّقوا
أنظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص40.

*. صدر الكتاب عن: إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017م.

2. الإعلان عن هذا المسعى في فاتحة هذه الفقرات لا يستتبع بأي وجه الزعم بأنّ ما أقوله لا يقوم على أطر ذهنيّة وخطاطات معرفيّة تُشْرِبُ المنظور الذي أتبناه وتعطيه طابعا خاصّاً.

3. Umberto Eco, Les limites de l’interprétation, p.129-130.

بالعلميّة إذا صدّقنا مقاصدها المعلنة: فهي ردٌّ علميّ يُناجزُ «النّكوص والتّزييف المتناميين في مجال البحث البلاغي»[1]. لذا، فإنّ القارئ لا بُدّ أن ينتظر خطاباً علميّا دقيقا ومدقّقاً ينفعه وينفع على نحو خاص «الطّالب الباحث»[2] وفقا لما ورد في تقديم القسم الأول من الكتاب.

1. السياق

ألّفَ محمد العمري «المحاضرة والمناظرة» ليناقش دعاوى رشيد يحياوي في كتابه «التّبالغ والتّبالغية» وردودَه على النّقد الّذي وجهه إليه. يقول إنّ دراسته: «مرصودة لشيء واحد، لولاه لم تكن، وهو محاولة بيان موقع البلاغة في هذا الكتاب، والتوتّر الذي أحدثه الجوارُ الذي وضعها الباحث فيه. وذلك بعد الذي لاحظتُه من تعامل المتلقين (من أدنى السلم إلى أعلاه) مع الكتاب على أنه كتاب في البلاغة، وكتاب في الدراسات الأدبية بالتبعية، وكتاب في النقد الأدبي بالسماع ومتابعة الأتباع في «حَلْب السِّباع!». نحاول رفع هذا اللبس لأن السكوتَ عليه يُحَوِّل الكتاب عن مغزاه، من جهة، ويهدد الجهود التي بُذلت، على مدى أربعة عقود، من أجل إعادة الاعتبار للبلاغة، بتنسيقها وتدليلها في حوار بين التراث العربي الغني تنوعا وعمقا، وبين المعطيات المنهاجية التي يتيحها البحث الحديث في الموضوع. نحن نحاور مشروعَ المؤلف كمغامرة علمية مشروعة ومحبذة ولا نُقَوِّمُه، وندافع عن حمى البلاغة ولن نُسْلِمها للمُتوهمين»[3]؛ وهو يضع دراسته بين أعماله الموزّعة بين الكتابة الأكاديميّة الّتي يهيمن فيها الموضوع والمنهج والكتابة التّطبيقية الحوارية البيداغوجية الّتي تكون فيها الهيمنة للمتلقي[4] في منحى ثالث: «يدمج المنحيين السّابقين ويدعِّمهما كلا من جهته: يخوض في القضايا الابّستملوجية المؤسّسة للعلم عامّة، ولتخصّصه حصرا (أي البلاغة التي صارت إمبراطوريّة، واسترجعت صفة العلم الكلي لعلوم الإنسان واللسان)، ويخوض في المعرفة النّسقيّة الدّقيقة للبلاغة العربيّة (وهي تقتضي التّفكيك والتّركيب، وضبط المحيط).

يخوض في كلّ ذلك في سياق إنكار مصحوب بعُنْف خَطابي من مُخاطب يفترض انتماؤُه إلى التّخصّص. فالأمر لا يتعلّق بمخاطب خَالي الذّهن يلقى إليه الكلام ابتداءً، ولا بمنخرطٍ في البحث البلاغي متعاون، يأخذ ويعطي، بل بمنازعٍ نرى أنه غير منضبط لقواعد الاختصاص، ولا حتى للأسس الإبّستمُلوجية للبحث العلمي. يتجلى الإنكار في أساليب العنف السيكولوجي المتمثل في الشخصنة (ترك الفكرة ومهاجمة صاحبها، وقد عقدنا للشّخصنة والعنف السيكولوجي «محاكمة» خاصة)، وفي أساليب المغالطة التي سنكشفها في هذه المناظرة»[5].

1. محمد العمري، المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، ص5.
2. نفسه، ص11.
3. نفسه، ص95-96.
4. نفسه، ص90.
5. نفسه، ص91.

فَيَظهر من هذا المقتطف -الّذي أورده على طوله- أنّ الكتاب أُلِّف للدّفاع عن «البلاغة» ببيان تهافت كتاب رشيد يحياوي «التّبالغ والتَّبالغية»، وغلط مُتلقيه الذين صنّفوه في إطارها، وتصحيح ما قيل في البلاغة وعنها في هذا الكتاب بخلفية «منهاجية نسقية وجدالية دقيقة».

2. استعمال عبد القاهر الجرجاني

1. 2. توضيحات محمد العمري لمقتطف من «دلائل الإعجاز»

أبتدئ بفَحْص المسلك الذي اتّبعه محمد العمري في توضيحه لما ورد في مقتطف للجرجاني اجتزأه من كتاب «الدّلائل»؛ فأَتعَهّدُ عبارة ذلك المقتطف بتقديم التّفسير الذي أراه ملائما، وأُثَنّي بإيراد توضيح محمد العمري لها حتّى يكونَ بمقدور القرّاء متابعة المناقشة التي أُريدها بعيدة عن أيّ نوع من «المناجزات» الّتي يصعُب أن تكون منهاجية ونسقية ودقيقة لاعتبارات ليسَ هذا مجال بسطها.

أ. تَعَهّد «عبارة» عبد القاهر الجرجاني

يقول حازم القرطاجني في إضاءته التّفسيرَ بعد أن عدّد بعض أنواعه: «ويجب أنْ يُتَحرّى في التّفسير مطابقة المفسِّر المفسَّر وأن يُتَحرَّز في ذلك من نقص المفسِّر عما يحتاج إليه في إيضاح المعنى المفسَّر، أو أن تكون في ذلك زيادة لا تليق بالغرض، أو أن يكون في المفسِّر زيغ عن سنن المعنى المفسَّر وعدول عن طريقه حتى يكون غير مناسب له ولو في بعض أنحائه، بل يجهد في أن يكون وفقه من جميع الأنحاء»[1]. الأمثلة التي يقدّمها حازم لأنواع التفسير قبل هذه الإضاءة وللتفسيرات غير الموفّقة بعدها التي يدعونا إلى أن نتحرّز منها وألا نتسامح في مثلها كلّها أمثلةٌ شعريّة؛ فيكون الأخذ بما تشترِطه هذه الإضاءة بخصوص الكلام المفسَّر غير الشِّعري وبالأخص في خطاب العلم من باب الأَوْلى؛ لذا، سَنَتَعَهَّدُ في ضوئها عبارة الجرجاني حتّى نعرف الخطأ من الصواب في توضيحات محمد العمري.

كلام الجرجاني:

«وجملةُ ما أردتُ أن أبيّنه لك: أنْ لا بدّ لكلّ كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أنْ يكون لاستحسانك ذلك جهةٌ معلومةٌ، وعلةٌ معقولةٌ، وأنْ يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيلٌ، وعلى صحّة ما ادّعيناه على ذلك دليل»[2].

تفسيره:

يقول الجرجاني إنّ ما سعى لتوضيحه يُلَخَّص في ما يلي: إن أحكام استحسان الكلام ينبغي أنْ

1. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص58.
2. المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، ص14-15.

تُؤسَّس تأسيسا علميّا ببنائها على خصائص قابلة للرّصد والضّبط، ذلك أنّ القول بأنّ هذا الكلامَ حسنٌ يستلزمُ أنْ يكونَ له منَ الخصائص ما يجعله كذلك، وتلك الخصائص هي نفسُ ما يُطلق عليه الجرجاني جهات الاستحسان. وبما أن تلك الخصائص هي التي تُراعى في الاستجادة، أوْ قُلْ هي التي يُبنى عليها الحكم بالحسن اعْتُبِرتْ علّةَ ذلك الحكم. فيتوجّب على من يَسْتَحْسِنأنْ يحدِّد بالضّبط علّة الاستحسان؛ أي: أنْ يَقولَ بناءً على أيٍّ من الخصائص استحسنَ ما استحسن، وأنْ يملك القدرة على تفسير ذلك بكلام صريح مضبوط.

ب. توضيحات محمد العمري لكلام الجرجاني

«يسجل هذا النص حاجة العلم إلى الانتقال من مرحلة الانطباع/ الملاحظة، وهي طبيعية في كل العلوم مهما اختلفت طبيعتها أو الأدوات المستعملة فيها، إلى تعيين جهة الأثر، أو مصدره وتعليله تعليلا معقولا. ولا يتسنى ذلك إلا بإنشاء لغة قادرة على التعبير عنه في استقلال عن اللغة الطبيعية، أي الانتقال من الإشارة إلى العبارة، ثم البرهنة على صحة التعليل. وهذا الشرط الأخير، شرط الاطراد، هو الذي سيتعب الجرجاني في آخر الدلائل، ويجعله يحس بأن إدخال النظم النحوي في بنية البلاغة لم يحل المشكل. وبذلك عاد إلى نقطة البداية مستنجدا «الذوق والقريحة»»[1].

2. 2. مناقشة توضيحات محمد العمري لكلام الجرجاني

أ. التّشويش بإسقاطات زائغة

أقصد بالإسقاط في هذا السياق أن يُنْسَبَ للقول ما ليس منه وما لا يمكن أن يقع في الحيّز الدلالي الّذي يرسُمهُ ويتيحه نسقُه وسياقه الضّيّق والموسّع؛ ويكون الإسقاطُ قبيحا جدّا حينما يكونُ تَقْويلا لما لا يصحّ لأحَدٍ أن يقوله أصلا. فهل يصحُّ أن نفهم من كلام الجرجاني ما قاله العمري من أنّ مسعى تبيين جهة الاستحسان وتعليله «لا يتسنى إلا بإنشاء لغة قادرة على التعبير عنه في استقلال عن اللغة الطبيعية، أي الانتقال من الإشارة إلى العبارة، ثم البرهنة على صحة التعليل ...»؟

لا، بدون تردّد. والكلام بدون تروٍّ يوقع في ضلالات بعيدة.

أولا: «العبارة» في كلام الجرجاني لم تستعمل بمعناها المنطقي الضّيق، وهو ما قاله العمري نفسه قبل المقتطف المستشهد به حين فسّر قول الجرجاني المتعلِّق بمن يتكلم في البلاغة بـ «الرمز والإيماء، والإشارة في خفاء» قائلا إنه يقصد أن كلامهم «يفتقر إلى الوصف الدّقيق والتّفسير المقنع»[2]؛ وإذا جاز لأحدٍ أنْ يقول إن «العبارة» في كلام الجرجاني تطابق القول المنطقي، فما الذي يمنع غيره من أن يقول إنّها بالمعنى الّذي يُسنده إليها صاحب حفريات المعرفة في زمننا مثلا؟. إنّ العبارة في «أسرار»

1. نفسه، ص15.

2. نفسه، ص14.

الجرجاني وفي «دلائله» تَرِد إمّا بمعنى اللفظ[1]، وإما بمعنى الإعراب عمّا في الضّمير وتبيينه وإفهامه على نحو ما هو ظاهر في المَقتطف المستشهد به من قِبَل محمد العمري، والّذي يمكن أن نجد ما يماثله في مواطن أخرى كثيرة في «الأسرار» و«الدّلائل»[2].

مِنَ البيِّن أنّ الجرجاني، شأنه شأن غيره من بلاغيّين وأصوليّين ومنطقيّين، يُسْنِد إلى «العبارة» سواء كانت اسم ذات أو اسم معنى من الخصائص ما يجعلها في استعمالها الخاص تقابل الإشارة[3]، ويبني على أنّ العبارة من كيفيّات دلالة اللفظ على المعنى، وبأنّها القولُ يُساق لِيُستفادَ من لفظه معنى أو حكم يظهر فيه على نحو أوليّ صريح، ففي المقتطف الأخير الّذي أوردناه له بالهامش (14) يربط بين العبارة والتّبيين بإبراز المعاني من غير حجاب من ناحية، ويربطها بالتّعليل والحجاج والبرهان من ناحية أخرى، ويضع، شأن غيره أيضاً، مقابل العبارة «الإشارة» التي لا يُساق لها اللّفظ ولا يظهر معناها فيه على نحو مباشر ف «كما أنّ المتكلّم قد يُفهم بإشارته وحركته في أثناء كلامه ما لا يدلّ عليه نفس اللّفظ، فيسمّى إشارة، فكذلك قد يَتبع اللفظَ ما لم يُقصد به ويُبنى عليه»[4]؛ إلّا أنّ هذا وغيره لا يمكن أن يتيح لنا المطابقة بين العبارة عند عبد القاهر –وعند سواه من البلاغيين– والعبارة بمعناها المنطقي الضّيق. فالجرجاني يتحدّث عن العبارة بمعناها العام في

---

1. في مثل قوله: «اعلم أنّ الحكم على الشّاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا، أو في صيغة تتعلّق بالعبارة. ويجب أن نتكلّم أولاً على المعاني». أنظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص196. وفي مثل قوله: «ولم أزل منذ خدمتُ العلم أنظر فيما قاله العلماء من معنى «الفصاحة» و«البلاغة»، و«البيان»، و«البراعة»، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، ...». دلائل الإعجاز، ص34.
2. من قبيل: «وينبغي أن نأخذ الآن في تفصيل أمر المزيَّة، وبيان الجهات التي منها تعْرِض. وإنّه لمرامٌ صعبٌ ومطلبٌ عَسير، ولولا أنّه على ذلك، لما وجدتَ النّاسَ بين مُنْكِر له من أصله، ومُتَحَيِّل له على غير وجهه، ومعتقد أنه بابٌ لا تقوى عليه العبارة، ولا يُملَك فيه إلّا الإشارة، وأن طريق التّعليم إليه مسدودٌ، وبابَ التّفهيم دونه مغلق، وأن معانيَك فيه معان تأبى أن تبرُز من الضمير، وأن تدين للتّبيين والتّصوير، وأن تُرى سافرةً لا نقاب عليها، وبادية لا حجاب دونها، وأنْ ليس للواصف لها إلا أن يلوِّح ويُشير، أو يضرب مثلاً ينبئ عن حُسْن قد عرفه على الجُملة، وفضيلة قد أحسَّها، من غير أن يُتبع ذلك بيانا، ويقيمَ عليه برهاناً، ويذكُرَ له علّةً، ويورد فيه حُجّة. وأنا أُنزِّل لك القول في ذلك وأدرِّجه شيئاً شيئاً، وأستعين بالله تعالى عليه، وأسأله التّوفيق». دلائل الإعجاز، ص64-65.
3. يتناول طه عبد الرحمان العلاقة بين العبارة والإشارة تناولا فيه من الدّقة والتفصيل والتحصيل ما يغني. أنظر: الفصل الأول (القول الفلسفي بين العبارة والإشارة) من كتابه: فقه الفلسفة، القول الفلسفي، كتاب: المفهوم والتأثيل، ص67 وما بعدها. ويتوجب الإشارة إلى أن المقابلة النافعة التي أقامها بين القول العباري والقول الإشاري مبتناة على ما تأدت إليه أنظار القدامى بهذا الخصوص، والجرجاني واحد ممن قابل في كلامه بين العبارة والإشارة على نحو صريح وفي أكثر من مكان. يقول، وهذا مثال أعزز به ما ورد بالهامش 14 بخصوص هذه المسألة: «واعلم . . أنك لا ترى نوعا من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علّموا الناس، وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة، والتصريح أغلب على التلويح. والأمر في «علم الفصاحة» بالضد من هذا. فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جله أو كله رمزا ووحيا، وكناية وتعريضا، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدَقّ النّظر، ومن يرجع مِنْ طبعه إلى ألمعيّة يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفي، حتى كأن بَسْلاً حراما أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاح بها حرام، وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ». أنظر: دلائل الإعجاز، ص455.
4. أبو حامد محمد بن محمد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، ص411.

الشّعر مثلا، والأقاويل الشعرية تتألّفُ من «قضايا» مخيّلة يكون الغَرضُ منها انفعال النّفس إذا جاز لنا أن نستعمل وصف المنطقيّين ومن يتقيّلهم من البلاغيّين؛ ويستعملها بمعناها الخاص، الدال على القول الدقيق والمضبوط، أو قل العلمي، ويرفض موقف من يَسْتصعب مطلب الكشف عن المزيّة في الكلام، ومن يعتقد أن العبارة لا تقوى عليه؛ فَيُعلن عزمه على بيان جهات مزايا الكلام وعللها، ويقدِّم عليها الحجج والبراهين، ويُنزِّل القولَ في ذلك ويدرِّجه شيئاً شيئاً، وبلغة طبيعيّة لم يدّع مطلقا قابليتها للصياغة الرمزيّة والحساب المنطقي.

ثانيا: ما قلتُه بخصوص العبارة يُقال مثلُه في ما يتعلق بالدّليل؛ فهو عند الجرجاني لا يُختصر في القياسِ المؤلّف من اليقينيّات؛ لهذا لا بدّ أن يشملَ -بالإضافةِ إلى البرهانِ- الحجّةَ والعلّةَ والشاهدَ والمثالَ والتّمثيلَ والاستعارةَ وغير ذلك. وهو ما يعني أنّه لا سبيل إلى حشره في الخانة الضيّقة للدّليلِ المنطقي القابل للصّورنة والكتابة الرّمزيّة؛ لأنّه يرتبط باللّغة الطّبيعيّة الّتي يَتألّفُ منها خطابه كما تتألّفُ منها الخطابات التي يضعها موضع النّظر.

ثالثا: كيف يُعقل أن ندّعيَ أن الجرجاني يأخذ العبارة والدّليل بالمعنى الضّيّق الذي يُسْنَد إليهما في المنطق؟ الجرجاني بلاغيٌّ يَسْتَفْرِغُ الوُسْع لأجل فهم الخطاب وتفسيره، ولا يسعه إلا أن يُعنى بالتّداول إلى جانب الدّلالة والتّركيب، في حين يُسقِط المنطقُ من حُسْبانه حقلَ التّداول، ويُفَقِّر الدّلالة باختزالها في قيمتي الصّدق والكذب، ولا يحتفظ من التّركيب إلّا بما هو قابلٌ للتّجريد والبناء الصّوري.

بهذه الاعتبارات يكون الرّأيُ القائل إن الانتقال من الإشارة إلى العبارة مُحوِجٌ إلى «إنشاء لغة قادرة على التّعبير في استقلال عن اللّغة الطّبيعية» رأيا غريبا وغير مبني على أساس، ويكون ربطه بالجرجاني بنسبته إليه أو حمل كلامه عليه داخلا في الرِّكّة والتخبط والتّخليط، وأتعجّب مِنْ ورود هذا في كلام مَن قال في سياق آخر: «ويمكن القول بأن إخراج بيان الجاحظ من السلميّة القيميّة، التي جعلته أقل قيمة من البرهانيّة، إلى سلم التّواصل، الّذي لا يمكن أن يكون إلا بلاغيّا، كان سيكون من باب إرجاع الأمور إلى نصابها...»[1]!

ب. التّشويش بزيادات غير مناسبة

وليس هذا كلّ ما في تعليق محمد العمري على هذا المقتطف القصير من كلام عبد القاهر الجرجاني، بل إنّ فيه إطلاقاً للكلام من غير أنْ تكون هناك حاجة إليه، فتكونُ الزّيادة تشويشاً لا إِفادة. لِنلاحظ قوله: «يسجل هذا النص حاجة العلم إلى الانتقال من مرحلة الانطباع/ الملاحظة»

1. المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، ص125.

إلى مرحلة أخرى. ويوضّح بأنّ مرحلة الانطباع/ الملاحظة التي يحتاج العلم إلى أن ينتقل منها «طبيعيّة في كل العلوم مهما اختلفت طبيعتها أو الأدوات المستعملة فيها».

أَوّلُ ما يُثير في هذا القول هو استعماله للرّابط «أوْ» الّذي يجعل الحكم بطبيعيّة المرحلة الانطباعيّة في العلوم متعلّقا إمّا بطبيعتها مهما كانت، وإمّا بالأدوات المستعملة فيها أيّا كانتْ. ومعلومٌ أنّ هذا الحرف في الكلام الخبري يفيد الشّك أو الإبهام أو التّقسيم. نعم يستعمل بمعنى واو النّسَق أيضاً عند أمن اللّبْس[1]؛ ولكن هل نحن في منجاة من اللّبس؟

وحتّى إذا قلنا: إنّ رابط الفصل هنا استعمل مكان رابط الوصل، وأنْ لا مجال لأيِّ لَبْس؛ لأنّ المعنى هو «... مهما اختلفت طبيعتها والأدوات المستعملة فيه»، فإنّنا لا نملك إلا أن نسأل: لماذا خصّ الأدوات بالعطف على الطّبيعة؟ ما الذي تضيفه تلك «الأدوات» التي اضطرّته إلى استعمال حرف قد يَشْتَبه مكان آخر؟ ثم لماذا لم يقل مثلا: مهما اختلفت موضوعاتها ومناهجها. . ؟ أيكون تَرَكَ ذلك لأنَّ طبيعة العلوم هي مِزاجها وما هي عليه من موضوعات وحدود وأشكال وأنظمة ومناهج وتقنيّات وغير ذلك؟ إذا كان الجواب بنعم، فَلِمَ يخصّ الأدوات بالذّكر؟

ثمّ ما الإفادة التي نحصِّلها من هذه الجملة أصلاً: «وهي [مرحلة الانطباع/ الملاحظة] طبيعيّة في كلّ العلوم مهما اختلفت طبيعتها أو الأدوات المستعملة فيها»؟ أيكون الجرجاني انتقل إلى مرحلة الضّبط والبناء الاستدلالي لعلم البلاغة بمجرّد «تسجيله» لحاجة البلاغة إلى الانتقال إلى ذلك؟ هل يكفي التّصريح بالحاجة لتجاوز الانطباع ليتحقّق التّجاوز؟ مشروعيّة السّؤال مستمدّةٌ من حكم محمد العمري بعدم توفّق الجرجاني في مسعاه حين يقول في الكلام نفسه الّذي علّق به على المقتطف: «ولا يتسنّى ذلك إلا بإنشاء لغة قادرة على التّعبير عنه في استقلال عن اللّغة الطّبيعيّة؛ أيْ: الانتقال من الإشارة إلى العبارة، ثم البرهنة على صحّة التّعليل. وهذا الشّرط الأخير، شرط الاطّراد، هو الّذي سيتعب الجرجاني في آخر الدّلائل، ويجعله يحسّ بأن إدخال النظم النحوي في بنية البلاغة لم يحلّ المشكل. وبذلك عاد إلى نقطة البداية مستنجدا «الذوق والقريحة»»[2].

إذا كان الجرجاني قد عاد في آخر الدّلائل إلى نقطة البداية كما ادّعى محمد العمري، فما الدّاعي لمقارنة مرحلة للبلاغة ستحاول تخطّيها دون أن تتمكّن من ذلك بالمرحلة الأولى لعلوم تركت تلك المرحلة إلى أُخرى موسومة بالعلميّة؟. فكأنّك تقول: قرّرت شأني شأن غيري الانتقالَ من النقطة

1. تناول محمد العمري بالتوضيح استعماله للحرف «أو» في كلام له لم يفهم من قبل رشيد يحياوي، وأعتبر هناك أن هذا الحرف يدل على «التفصيل والتفريق والتقسيم» مع إيراد آراء ترادف بين هذه الكلمات بالهامش1، المحاضرة. . ، ص353-354.

2. يعود محمد العمري في مكان آخر إلى القول بأن عبد القاهر الجرجاني انتهى في «الدلائل» إلى «الاعتراف بما يشبه الفشل». سياق كلام العمري هو نفي وصف «الوثوقية» الذي أطلقه رشيد يحياوي على عبد القاهر الجرجاني. انظر: المحاضرة والمناظرة، ص294.

(أ) إلى النقطة (ب)، فخرجت وضربت في الأرض حتّى تركت نعالي في كلّ أرض مَضِلّة، ولكنّي وجدت نفسي في النّهاية في النّقطة (أ) ذاتها، في الوقت الذي صار الكُلّ إلى النّقطة (ب). فأنا مثلي مثل غيري!

ج. التّشويش بالآراء غير المدعمة

يبتدئ محمد العمري توضيحه لكلام الجرجاني بما يلي: «يسجل هذا النص حاجة العلم إلى الانتقال من مرحلة الانطباع/ الملاحظة، وهي طبيعية في كل العلوم مهما اختلفت طبيعتها أو الأدوات المستعملة فيها، إلى تعيين جهة الأثر، أو مصدره وتعليله تعليلا معقولا»؛ فيضع كما هو واضح شَرْطَةً مائلة (/) بين الانطباع والملاحظة[1]، مما يجعل مخاطَبه يتردّد بين اختيار واحدةٍ من الكلمتين على اعتبار أن المتكلم يترك له أن يربط بتلك المرحلة «البلاغية» الكلمة التي يراها مناسبة، وبين أن يجمع بينهما ويربطهما بها معا. وهو ما يجعل هذه الشّرْطَة القصيرة المائلة تَشْتَبِهُ وتُشَوّشُ عِوَضَ أنْ تُوَضّح.

فإذا اخترنا أن نعتبر المرحلة مرحلة انطباع بدون شَرْطَةٍ ومُلاحَظَة وهو أفضلُ الوجوه، فإنّ كلام محمد العمري يبقى مَدْخولاً: إذْ لم يَعُدْ بالإمكان الأخذ بمثل هذا التّصور التّقليدي الّذي يُلقي بالانطباعات والإدراكات الأوليّة والحدسيّة، وبكلّ الأبعاد التاريخيّة والتّداوليّة إلى خارج مطلق، إلى ما قبل العلم؛ ويَجعل للعلم «مرحلة» موسومة بالتّجانس والصّرامة والضّبط في كلِّ مستويات الفعل العلمي المنهجيّة والبنائيّة.

أمّا إذا اخترنا أن نعتبر المرحلة مرحلة «ملاحظة»، فإننا نكون بين أمرين: أن نفهم الملاحظة بمعناها اللّغوي وخارج السياق العلمي؛ فتصير مشاهدةً ومراقبة أوّليّة وغير منهجيّة، فيكون ربطها بالانطباع بِشَرْطَةٍ مائلة واصلة أو بغيرها عملا مناسبا، فلا نحتاج حينها إلى أكثر ممّا قلناه في ملاحظتنا السابقة، أو نفهمها باعتبارها مراقبةً مُتيقّظة ومنهجيّة لا غنى عنها في كل خطوات النّشاط العلمي من الظّاهرات التي يضعها العالم موضع النّظر إلى أنشطة البناء الاستدلالي الّذي يسعى إلى أنْ تتوافر له شروط الاتّساق والأناقة. وليس بخاف أنّ ترك استعمال لفظ الملاحظة بهذا المعنى–أو بمعنى أَدَقَّ منه–وتفضيل تقريبه من الانطباع في سياق الحديث عن العلم وادّعاء إمكان الانتقال إلى مرحلة بناء استدلالي لا يحتاج مراقبة لظاهراته المفسَّرة ولاتِّساق بنائه لَمِا يدخل في الظنون المخْتَلِطَةِ المشَوِّشَة.

1. تُستعمل الشَّرطة المائلة في وحدات القياس وللدلالة على القسمة وفي بعض الاختصارات وفي ترقيم الصفحات، وتستعمل أيضا بدل الشَّرطة الواصلة عند البعض للجمع والتخيير وأحيانا للتقريب بين كلمتين أو للمضادة بينهما. وليس بخاف أن التعسف في استعمالها حاصل وهو يشملها ويشمل غيرها عند من لا ضبط عنده ولا تمييز.

وَهل يَقِف الأمرُ عندَ حدّ؟

يَقول الجرجاني إنّ استحسانَكَ الكلام يجبُ أن يُبنى على علم بالجهة التي تَستحسنُه باعتبارها، أيْ بالجانب الّذي يجعَله حسناً في تقديرك، أوْ إنْ شئتَ قُل: بالخَصائص الّتي تستجيده بناءً عليها. فيوضّح محمد العمري بأنّ الجرجاني يقول بواجب تعيين «جهة الأثر». ونحن إنّما نَسأل: ما العبارة الأوضح في السيّاق الذي نحن فيه؟ أنْ يُقال: إنّنا عندما نستحسن كلاماً، فإنّنا نفعل اعتبارا الجهات فيه هي الّتي ينبغي أن نسعى إلى إبرازها بعبارة مضبوطة، وهذا ما قاله الجرجاني، أم أَنْ يقال -وفي خطاب شارح- إن «نص» الجرجاني يسجّل حاجة العلم إلى الانتقال إلى «تعيين جهة الأثر»؟. لفظ الأثر قد ينقل المعنى من اعتبار جهات الحسن في الكلام إلى تتبّع وَقْعِهِ عند المتلقي وهو ما قد يوقع في الخلط. بين التّوكيد على واجب إبراز الجهة التي من أجلها استحسنّا الكلام، والتوّكيد على واجب إبراز جهة الأثر نُسجّل، في ما يخصنا، الفرق بين القولين، ونُشَدّدُ على أن ترك الرويّة مُضِرٌ من كلّ وجه.

وماذا عَنْ «إدخال النظم النحوي في بنية البلاغة»؟ هل علينا أنْ نسلِّم بوجود بنية للموضوع باعتباره الإطار الفارغ الذي نرتب فيه القول ونبتنيه، فنقول على سبيل المثال وقياسا على بنية البلاغة هذه: بنية الفلسفة وبنية النحو وبنية الرياضيات وهكذا. . ؟ إذا كان ذلك كذلك، فإنّ من الجائز فعلا أن نتحدث عن إدخالٍ غير موفّق للنّحو في البلاغة! وهذه مسألة أتمنى أن يتاح لي العودة إليها في الأيام المقبلة.

ح. التّشويش بالأحكام المُتَسرِّعة

يقول محمد العمري تعليقه السابق نفسه: إن عبد القاهر الجرجاني عاد في نهاية الدّلائل إلى نقطة البداية مستنجدا الذّوق والقريحة، ذلك أنّ النّظم النّحوي الذي أدخله في بنية البلاغة لم يسعفه في سعيه للبرهنة على «صحّة التّعليل». وبقَطْع النّظر عن الصّياغة غير الموفّقة للرّأي الذي يُعْلِن عنه محمد العمري في هذا الكلام، فإنّ فيه ما يدَفعُ للعجب. ذلك أنّ دفاعه عن الجرجاني لم يمنعه من أن يُقَوِّله ما لم يَقُل، بل ويَجعلهُ يُصرّحُ، رغما عن أنْفه، بفشله: فَشرطُ الاطِّراد «سَيُتْعِبُ» الجرجاني وَ«يجْعَله يُحسّ» أنّ «إدخال النّظم النّحوي في بنية البلاغة لم يحل المشكل، وبذلك عاد إلى نقطة البداية»؛ بل إنّه يؤكّد ذلك في سياق آخر يَرُدّ فيه على تهمة «الوثوقية» الّتي أُلْصِقت بالجرجاني؛ فيقول: إنّ الجرجاني ختم «الدّلائل» بالاعتراف «بما يشبه الفشل». وهي عبارة لا تقل غرابة عما قاله في تعليقه أعلاه الذي يصطنع فيه -إذا استعنّا بالمصطلحات السّرديّة- التّبئير في درجة الصفرح؛ فينقل للقارئ ما أصاب الجرجاني من تعب، وما كان يخالجه من إحْساس، وكيف عاد في النّهاية إلى نقطة البداية!. لنقرأ كلامه الذي يقول فيه: إن الجرجاني «يعترف بما يشبه الفشل» في سياق الدّفاع عنه:

«الحديث عن الوثوقيّة عند الجرجاني يحتاج إلى حجج تدحض ممارسة التعديل على مدى الأسرار والدلائل؟ غير ممكن. أستغفر الله، لقد ظلمته. الجرجاني ظل يعدل مشروعه بذكاء وإخلاص من الأسرار إلى الدلائل، ثم ختمه بالاعتراف بما يشبه الفشل؛ لأنه لاحظ أن شرط الاطراد والتعميم غير متوفر في النظم»[1].

نَتْرُكُ مسألةَ الاعْتِراف «بما يشبه الفشل»، فليس فيها ما يُعَوَّلُ عليه، ونبدأ من مناقشة قول العمري: «إن الجرجانِي عاد إلى نقطة البداية مستنجدا الذوق والقريحة». يَفْتَرِضُ هذا الحُكم أنّ الجرجاني كان في «نقطة البداية» يعتمد الذّوق والقريحة، فحاول أن ينتقل إلَى بناء أحكامه على أساس علمي فلم تسعفه قوانين النّظم النّحوي، ثم عاد إلى الاحتكام إلى الذّوق والقريحة؛ أو أنّ المهتمين بشأن البلاغة السّابقين عليه كانوا يحتكمون إلى الذّوق، فعمل، من جهته، على تجاوز ذلك بـ «إدخال» النّظم النحوي في «بنية» البلاغة، لكنّه لم يَتوَفّق، فعاد، هو نفسه، إلى الأخذ بالذّوق والاحتكام إليه.

ما يخرج من حيِّز الرّؤية لدى محمد العمري هو أنّ عبد القاهر الجرجاني لا يرى الذّوق أمراً معيباً ينبغي التخلّصُ منه وإبعادُه. ولستُ أدري كيف يُمكنُ السَّهْو عن هذا، مع أنّ الجرجاني واضحٌ وضوحاً لا مزيد عليه فيه. عَمَلُ الجرجاني محاولةٌ في تفسير أحكام الاستحسان التي تنبني على الذّوق، وهو ما يقوله المقتطف القصير الذي يورده له العمري نفسه، ويقوله عمله كلّه، وهذا مثال، من فاتحة مُصَنّفه: «وجملةُ الأمر أنّه لا يرى النّقص يدخل على صاحبه في ذلك، إلّا من جهة نقصه في علم اللّغة، لا يعلم أنّ ها هنا دقائقَ وأسراراً طريقُ العلم بها الرّويّة والفكرُ، ولطائفَ مستقاها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هُدوا إليها، ودُلّوا عليها، وكُشِفَ لهم عنها، ورُفِعَت الحجب بينهم وبينها»[2]. هذا ما يقوله الجرجاني في فاتحة كتابه قبل آخره وقبل الرّسائل والتّعليقات الملحقة به. ومعلوم أن الجرجاني يرى أن الذوق يُنَمّى ويُرَقّى بالتّهذيب والصّقل، وأن هناك مرتبة فيه لا يبلغها إلا من طالت خدمتُه للبلاغة وتُوِّجَتْ تلك الخدمة بهبة ربانيّة تكشف له الدّقائق والأسرار؛ وإلا ف «لسنا نستطيع في كَشْفِ الشّبهة في هذا عنهم، وتصوير الذي هو الحقُّ عندهم، ما استطعنا في نفس النّظم، لأنا ملكنا أن نضطرّهم إلى أن يعلموا صحّة ما نقول. وليس الأمر في هذا كذلك، فليس الداء فيه بالهيِّن، ولا هو بحيث إذا رمت العلاج منه وجدت الإمكانَ فيه مع كلِّ أَحَدٍ مسعفاً، والسّعي منجحا؛ لأنّ المزايا التي تحتاج أن تُعْلِمَهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفيّة، ومعان روحانيّة، أنت لا تستطيع أن تنبِّه السامع لها، وتحدث له علما بها، حتى يكون مُهَيَئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعةٌ قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا

1. المحاضرة والمناظرة، ص293-294.
2. دلائل الإعجاز، ص7.

بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة=ومن إذا تصفّح الكلام وتدبّر الشّعر، فرّق بين موقع شيء منها وشيء»[1]، ولستَ -كلام للجرجاني من الفصل نفسه نورده للتأكيد- «تملك إذاً من أمرك شيئاً حتى تظفر بمن له طبعٌ إذا قَدَحْتَه وَري، وقلب إذا أريته رأى، فأمّا وصاحبك من لا يرى ما تُريه، ولا يهتدي للذي تَهديه، فأنت رام في غير مرمى، ومُعَنٍّ نفسك في غير جدوى، وكما لا تُقيم الشِّعر في نفس من لا ذوق له، كذلك لا تُفْهِم هذا الشّأن من لم يُؤْتَ الآلة التي بها يفهم»[2].

فيظهر أنّ الذّوقَ عند الجرجاني فضيلةٌ، خُلُوُّ طَبْع أحدٍ منها يَجعله ممن لا يُخاطب في صناعة البلاغة؛ وأنّ وجودَ من ليس له من الذّوق -المتفاوَت فيه من حيث الزِّيادة والنَّقص والقوّة والضّعف- ما يؤهِّله لرؤية ما يُريه وفهم ما يُفسِّره له وتتبُّع حججه عليه هو ما كان يحمله على التّوكيد على عدم جدوى التّبيين له ولكلٍّ من على حاله. فكيف يصحّ القول بعودة الجرجاني إلى ما هو أساسي عنده منذ البداية، وما التّصريح بما يشبه الفشل الذي يمكن أن ننسبه إليه. نأخذ خاتمة الدّلائل كاملة، فهي كافية -وزيادة- لنفي «تعب» الجرجاني و«إحساسه» أنّه «لم يحلّ المشكل». نوردها لِيُقْرَأَ في ضوئها قول محمد العمري الذي يبدو متسرِّعاً لا حَصاة فيه؛ ذلك أنّ الجرجاني يُؤَكِّد فيها أنه انتهى إلى كلِّ غاية في ما قصد إليه:

«وقد بلغنا في مُداواةِ الناس من دائهم، وعلاج الفَساد الذي عَرَض في آرائهم كُلَّ مَبْلَغ، وانتهينا إلى كُلِّ غاية، وأخذنا بهم عن المجاهل التي كانوا يتعسَّفون فيها إلى السَّنَنِ اللّاحب، ونقلْناهم عن الآجن المطروق إلى النّمير الّذي يَشْفي غليلَ الشّارب، ولم ندعْ لباطلهم عِرْقاً يَنْبض إلّا كويناه، ولا للخلاف لساناً ينطقُ إلا أخْرَسْناه، ولم نترك غطاءً كان على بصر ذي عَقْلٍ إلا حَسَرناه، فيا أيها السامع لما قُلْناه، والنّاظرُ في ما كتبناه، والمتصفِّحُ لما دوَّنّاه، إن كُنْتَ سَمعتَ سَماعَ صادق الرَّغْبة في أن تكون في أمْرك على بصيرة، وَنظَرْتَ نَظَرَ تامِّ العناية في أن يوردَ ويُصْدِرَ عن معرفة، وتَصفَّحْتَ تَصَفُّح من إذا مارس باباً من العلم لم يُقْنِعهُ إلّا أن يكون على ذروة السّنام، ويضرب بالمعَلّى من السّهام، فقد هُديت لضالَّتك، وفتح لك الطريقُ إلى بُغْيَتِك، وهُيِّئ لك الأداة التي بها تبلُغ، وأوتيت الآلةَ التي معها تصلُ. فخذ لنفسك بالتي هي أمْلأُ ليديك، وأَعْوَدُ بالحظِّ عليك، ووازن بين حالك الآن وقد تنبّهت من رَقْدتك، وأفقت من غَفْلَتك، وصرت تعلم إذا أنت خُضْتَ في أمر «اللفظ» و«النظم» = معنى ما تَذكُر، وتَعْلمُ كيف تورد وَتُصْدِر، وبينها وأنت من أمرها في عمياء، وخابط خبط عشواء، قصاراك أن تكرّر ألفاظا لا تعرف لشيء منها تفسيرا، وضروب كلام للبلغاء إن سُئلتَ عن أغراضهم فيها لم تستطع لها تبينا، فإنّك تراك تطيل التعجب من غفلتك، وتكثر الاعتذار إلى

1. نفسه، ص547.

2. نفسه، ص549.

عقلك من الذي كنت عليه طول مدّتك. ونسأل الله تعالى أن يجعل كل ما نأتيه، ونقصده ونتتحيه، لوجهه خالصا، وإلى رضاه عزّ وجلّ مؤدّيا، وللزّلفى عنده موجبا، بمنّه وفضله ورحمته»[1].

خاتمة

أَقْطَعُ القَوْلَ عند هذا الحدّ في ما يتعلّق بمناقشة توضيح محمد العمري لمقتطف من «دلائل» الجرجاني، وقد بيّنت فيها لمن كان له قلب حيّ قدر التّشويش الّذي اعتراه بفعل الإسقاطات والزّيادات والآراء غير المدعّمة والأحكام المتسرّعة. وسأعمل في مقالات مقبلة على تقديم المزيد من التّوضيح حول سوء استعمال أعمال الجرجاني وغيره في كتاب «المحاضرة والمناظرة» الذي خصصه صاحبه «لمناجزة النكوص والتزييف المتناميين في مجال البحث البلاغي» [2].

المصادر والمراجع

1. العربية

- حازم (القرطاجني)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
- طه (عبد الرحمان)، فقه الفلسفة، القول الفلسفي: كتاب المفهوم والتأثيل، المركز الثقافي العربي، البيضاء-بيروت، ط2، 2005.
- عبد القاهر الجرجاني
  - أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط2، 1999.
  - دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.
- محمد العمري، المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، إفريقيا الشرق، 2017.
- محمد بن محمد (أبو حامد الغزالي)، المستصفى من علم الأصول، اعتنى به: عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008.

2. الأجنبية

- Umberto Eco, Les limites de l’interprétation, Tad. Mryem Bouzaher, CRASSET, 1992.

1. نفسه، ص477-478.
2. المحاضرة والمناظرة، ص5.

الاشتراك في ثلاثة أعداد

■ داخل المغرب

- اشتراك الطلبة: 130 درهما
- اشتراك الأفراد: 200 درهما
- اشتراك المؤسسات: 380 درهما

■ خارج المغرب

● نسخ بالبريد الإلكتروني

1- للأفراد: 20 دولار

2- للمؤسسات: 30 دولار

● نسخ ورقية

1- للأفراد: 40 دولار

2- للمؤسسات: 70 دولار

الاشتراك التشجيعي: غير محدد

تؤدى مختلف الاشتراكات بواسطة:

-حوالة بريدية باسم مدير المجلة

-شيك، أو تحويل إلى الحساب البنكي الآتي: 1050C000301361 وكالة التجاري وفا بنك، المغرب العربي «د». أوداد اوجيه. القنيطرة. المغرب.

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

الساهمون في العدد:

- إبراهيم أمغار
- إبراهيم الكرمالي
- حسن المودن
- آسية أغوتان
- البشير العوني
- البشير النحلي
- رابح بن خوية
- الشرقي نصراوي
- شعيب يحيى
- صباح الدبي
- طارق غرماوي
- عز الدين المعتصم
- عبد العزيز لحويدق
- عبد الكريم الرحيوي
- محمد مشبال
- محمد الولي
- ميلود عرنيبة
- ياسين معنان

الملف المقترح للعدد القادم:

- النقد العربي القديم

الثمن : 38 درهما